150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC

LẠI NGUYÊN ÂN
BIÊN SOẠN



vh
NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

Biên mục trên xuất bản phẩm của Thư viện Quốc gia Việt Nam

Lại Nguyên Ân
150 thuật ngữ văn học / Lại Nguyên Ân b.s. - H. : Văn học ; Công ty Văn hoá Minh Tân, 2016. - 588tr. ; 21cm
ISBN 9786046997832

1. Từ điển thuật ngữ 2. Văn học
803 - dc23

VHL0146p-CIP

LỜI DẪN

*Trong vòng mươi năm trở lại đây, tôi có tham gia biên soạn thuật ngữ văn học trong một vài công trình tập thể; có cuốn đã xuất bản (**Từ điển thuật ngữ văn học,** NXB. Giáo dục, Hà Nội, 1992; NXB. Đại học Quốc gia Hà Nội tái bản, 1998, 2000), có cuốn đến nay vẫn còn chưa ra mắt.*

Nhận thấy số mục từ mình biên soạn đã khá nhiều, tôi muốn tập hợp chúng lại thành một cuốn sách riêng. Ý định của tôi, ngay từ đầu đã được nhà nghiên cứu lão thành Đỗ Đức Hiểu cổ vũ.

Cuốn sách này gồm khoảng trên 150 thuật ngữ văn học. Số lượng thuật ngữ ở đây quả là còn xa mới bao quát được toàn bộ các bình diện, các cấp độ, các sắc thái, dù ở mức khái lược, của một loại hiện tượng văn hoá nhân bản đặc sắc và vô cùng phong phú là văn học và các chuyên ngành nghiên cứu nó. Những mục từ đã soạn và đưa vào đây cũng chưa mang tính hệ thống hoá chặt chẽ. Tuy vậy, từng mục từ, dưới một thuật ngữ cụ thể với các hàm nghĩa chứa đựng trong đó, luôn luôn có tính độc lập tương đối. Ở phương diện này, cuốn sách có thể có ích cho sinh viên, giáo viên, giảng viên và nhà nghiên cứu mới vào nghề.

Nội dung các kiến thức trình bày trong các mục từ, nếu có phần nào là kết quả tìm tòi của chính người soạn, cũng ở mức

hết sức ít ỏi. Còn lại, phần chủ yếu là các kiến thức được lựa chọn, biên soạn, biên dịch từ một số sách lý luận, nghiên cứu của các tác giả người Việt hoặc người nước ngoài, bằng tiếng Việt hoặc bằng tiếng Nga, trong số đó đáng kể nhất là các cuốn ***Từ điển bách khoa văn học*** *(Moskva, 1987),* ***Từ điển mỹ học*** *(Moskva, 1989)...*

Trong ý hướng soạn sách tham khảo, người soạn không cố giữ cân đối về độ dài, về nội dung giữa các mục từ; thuật ngữ nào còn được biết hơi ít, khái niệm nào còn chưa mấy phổ biến nhưng đáng được quan tâm, v.v... - sẽ được người soạn đề cập kỹ lưỡng hơn.

Trong tình hình sách thuật ngữ về văn học còn khá hiếm như hiện nay, hy vọng cuốn sách này sẽ có ích.

Hà Nội, tháng Chạp 1998

LẠI NGUYÊN ÂN

GHI THÊM NHÂN LẦN IN THỨ BA, 2004

Sau hai lần in, sách 150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC đã tỏ ra có ích cho người sử dụng. Lần in thứ ba này, mặc dù một số thuật ngữ trong sách đã vượt ngoài con số 150, người soạn vẫn giữ tên sách như cũ. Và để các bạn đang có trong tay các bản in hai lần trước vẫn có thể yên tâm dùng sách cũ, người soạn nêu rõ những bổ sung qua hai lần in lại:

Lần in thứ hai (2002) so với lần in đầu: sửa nhan đề mục từ ***Văn học viễn tưởng*** *thành* ***Văn học giả tưởng****; bổ sung mới hai mục từ* ***Trường phái lịch sử-tinh thần*** *và* ***Trường phái văn hóa-lịch sử****.*

Lần in thứ ba (2004) so với lần in thứ hai: viết mới lại nội dung một mục từ ***Chủ nghĩa hiện đại,*** *bổ sung mới một mục từ* ***Văn học và lịch sử.***

Như đã nói rõ từ trước, hầu hết các mục từ tôi soạn vốn là tham gia những công trình từ điển tập thể; tuy vậy các mục từ đó ở dạng in ra trong các công trình ấy không tránh khỏi sự biên tập sửa đổi bởi nhóm chủ biên. Vì vậy tự nhiên là người soạn vẫn gắn bó nhiều hơn với dạng thức các mục từ như trong cuốn sách nhỏ này.

Hà Nội, tháng Bảy 2004

L.N.A.

GHI THÊM NHÂN LẦN IN THỨ TƯ, 2016

Gần hai chục năm đã qua kể từ lần in đầu, cuốn sách nhỏ này đã được đón nhận như sách tham khảo cần thiết cho nhiều bạn đọc khác nhau. Soạn giả từng được bạn bè thông báo là sách bị in nhái, rồi gần đây chính soạn giả có lần thấy bản in nhái sách này bày bán công nhiên tại một hội sách... Điều đáng phàn nàn này, ở mặt trái của nó, lại cho thấy cuốn sách vẫn còn nằm trong nhu cầu của không ít bạn đọc.

Lần in thứ tư này giữ văn bản nguyên như lần in thứ ba. Soạn giả đã tự mình xem lại bản đánh máy cũ, chỉnh sửa đôi chỗ sơ xuất, chứ không có thay đổi gì đáng kể.

Hà Nội, tháng Chín 2016

L.N.A.

ANH HÙNG CA

Tác phẩm tự sự sử thi cỡ lớn, hoành tráng, chủ đề mang tính toàn dân, toàn dân tộc. Ở những thời kỳ phát triển ban đầu của sáng tác ngôn từ, dạng thức phổ biến hơn cả là sử thi anh hùng (xem: *Sử thi*).

Anh hùng ca (épopée) miêu tả những sự kiện và xung đột cốt yếu của đời sống: hoặc là những xung đột của các lực lượng thiên nhiên mà trí tưởng tượng dân gian xem là thần linh; hoặc là những xung đột quân sự giữa các bộ lạc, các dân tộc. Các thiên anh hùng ca cổ đại và trung đại phần lớn là những tác phẩm bằng thơ, được hình thành hoặc là bằng cách hợp nhất nhiều bài tự sự sử thi ngắn, hoặc là bằng cách mở rộng một sự kiện trung tâm. Về sau, anh hùng ca dân gian được một số nhà thơ mô phỏng để tạo ra những anh hùng ca với tư cách sản phẩm của sáng tác cá nhân (*Eneide* của Vergilius, *La Henriade* của Voltaire).

Ở những tác phẩm văn học tự sự thuộc các thể tài thế sự tuy không chú ý khám phá quá trình anh hùng của sự hình thành dân tộc nhưng chú ý khám phá các trạng thái hài kịch của quá trình ấy, cũng có sự nảy sinh những anh hùng ca bằng văn xuôi (*Gargantua và Pantagruel* của F. Rabelais, *Những linh hồn chết* của Gogol, *Đảo chim cánh cụt* của A. France).

Ở các thế kỷ XIX - XX, văn học tiểu thuyết (vốn tập trung khám phá sự hình thành tính cách của các cá nhân

con người), do đào sâu sự suy tư trên các vấn đề lịch sử dân tộc, đã đi tới chỗ sáng tạo ra thể tài tiểu thuyết anh hùng ca, cũng được gọi là tiểu thuyết sử thi (roman-épopée). Ở một loạt tiểu thuyết sử thi, sự hình thành những tính cách các nhân vật chính được đặt trong liên hệ phối thuộc với các sự kiện có quy mô lịch sử dân tộc (*Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoi, *Sông Đông êm đềm* của M. Sholokhov) hoặc lịch sử một vùng địa lý lịch sử thế giới (*Trăm năm cô đơn* của G. Garcia Marquez). Một số tiểu thuyết khác có thể được gọi là tiểu thuyết mang tính sử thi anh hùng, trong đó sự hình thành các tính cách nhân vật chính diễn ra trong quá trình họ tham dự một cách tích cực, chủ động vào các sự kiện lịch sử (*Piotr đệ nhất* của A. N. Tolstoi, *Những người cộng sản* của L. Aragon). (Xem thêm: *Sử thi*).

ẨN DỤ

Một hiện tượng ngôn ngữ, đồng thời là một hiện tượng tư duy. Trong nghĩa hẹp, ẩn dụ là biện pháp tu từ (có trong mọi ngôn ngữ) chuyển đặc tính của đối tượng (sự vật, hiện tượng) này cho đối tượng khác, theo nguyên tắc có sự tương đồng hoặc tương phản về một mặt nào đó giữa chúng. Nếu ở so sánh có mặt cả hai thành phần được so sánh (ví dụ: *Thân em như dải lụa đào*; *Đôi ta như lửa mới nhen /Như trăng mới rạng như đèn mới khêu* - Ca dao Việt Nam); thì ẩn dụ là so sánh ngầm. Ví dụ ở các câu: *Đào tiên đã bén tay phàm; Trông*

lên mặt sắt đen sì (Nguyễn Du - *Truyện Kiều*) thì "đào tiên" trỏ người con gái đẹp, "mặt sắt đen sì" trỏ viên quan xử kiện.

Ẩn dụ nổi bật ở tính biểu cảm, mở ra những khả năng vô tận cho việc nhìn ra nét gần nhau của những sự vật, hiện tượng khác xa nhau.Về thực chất, ẩn dụ là một cách nghĩ mới về đối tượng; nó có thể phát hiện bản chất ẩn giấu của đối tượng. Thơ ca phương Đông có vô số những ẩn dụ được tạo ra và trở thành những điển cố, được nhập vào vốn thi liệu chung. Không hiếm khi ẩn dụ là biểu hiện cái nhìn độc đáo cá nhân của nghệ sĩ; khác với những ẩn dụ đã trở nên thông tục, những ẩn dụ mang tính độc đáo cá nhân là một trình độ cao của thông tin nghệ thuật, bởi vì nó chuyển đối tượng (và ngôn từ) thoát khỏi lối cảm thụ máy móc. Cần phân biệt ẩn dụ với tư cách một hiện tượng thường thấy ở phạm vi ngôn ngữ, với ẩn dụ theo nghĩa rộng, như là kiểu hình tượng liên tưởng do trí tưởng tượng tạo ra ở những tình huống nhất định và nhất là với mục đích biểu cảm thẩm mỹ. Nhiều nhà nghiên cứu gắn sự nảy sinh hình tượng ẩn dụ với giai đoạn tự phát của sự tri giác thế giới - thời kỳ nguyên thủy của mọi nền văn hóa và ngôn ngữ. Rất có thể ẩn dụ nảy sinh vào thời đại tan rã của ý thức thần thoại (bởi vì không thể có ẩn dụ trong ý thức thần thoại và ý thức vật linh luận, ở đó còn chưa chia tách được thế giới cần nhận thức và con người nhận thức thế giới ấy). Sự nảy sinh ẩn dụ trở thành điểm khởi đầu cho quá trình trừu hóa các ý niệm cụ thể, điểm khởi đầu cho sự hình thành hình tượng nghệ thuật. Vào thời mà đời người còn được lý giải như là do thượng đế

an bài và mọi thứ ở đời (tự nhiên, lịch sử, đời người...) còn đầy rẫy những hàm nghĩa tượng trưng bí ẩn, nghệ thuật và sách vở thời trung đại đã xây dựng cả một hệ thống tượng trưng thuần nhất hoàn toàn mang tính ẩn dụ. Ý thức dân gian - với các lối tính lịch, các dấu hiệu về "điềm", "triệu", các lời tiên tri... - cũng tạo ra dạng thức các tượng trưng ẩn dụ của mình. Thời cận đại - mà khâu trung tâm là việc con người trở thành chính mình chứ không phải con người bị chiếm lĩnh bởi "thế giới bên kia" - thời con người tìm kiếm sự cân bằng "tôi và thế giới", văn học phản ánh quá trình này trong cái gọi là "phong cách cổ điển", loại trừ lối ẩn dụ chủ thể khách quan. Ở thơ ca thế kỷ XX, ẩn dụ trở thành phương thức tăng cường nỗ lực và tự do sáng tạo của nghệ sĩ.

Một số nhà nghiên cứu cho rằng ẩn dụ là cơ sở cấu trúc của hình tượng nghệ thuật. Ẩn dụ có vai trò trong nhận thức của con người và trong nghệ thuật: nó đem lại sự sắc bén và sáng rõ cho ý tưởng, nó làm mới lại đối tượng, tạo ra hình tượng cảm tính cụ thể sắc nét, biểu hiện được những xúc cảm sống động nhưng tiềm ẩn, làm tăng ấn tượng. Ở hình tượng nghệ thuật ẩn dụ, việc chuyển các dấu hiệu từ một đối tượng này sang đối tượng khác, việc trùng hợp chúng với những khác biệt mang tính ngụ ý - tạo ra một sự hình dung mới. Ở ẩn dụ thể hiện bản chất đa nghĩa của hình tượng nghệ thuật.

Ẩn dụ là đặc tính không chỉ của nghệ thuật ngôn từ, mà còn của các loại hình nghệ thuật khác, ví dụ nhiếp ảnh tư liệu nghệ thuật, nơi mà ẩn dụ bộc lộ bằng lắp ghép

(montage); hoặc nghệ thuật tạo hình, ở đây ẩn dụ được dùng cùng phúng dụ (allégorie) và tượng trưng, nhất là ở thể loại tranh cổ động. Ẩn dụ là thủ pháp của nhiều tranh, tượng hiện đại. Tư duy hình tượng ẩn dụ còn là yếu tố thẩm mỹ thường có trong các khoa học nhân văn, các khoa học tự nhiên và khoa học công nghệ.

BẢN SẮC DÂN TỘC

"Bản sắc dân tộc", "tính dân tộc" là những thuật ngữ gần như tương đương nhau, biểu thị một số thuộc tính dân tộc học văn hóa nhất định. "Tính (hoặc bản sắc) dân tộc của văn học" - trỏ những đặc tính mà một nền văn học dân tộc có được do sự liên hệ mật thiết của nó với đời sống văn hóa-lịch sử của chính dân tộc ấy.

(Khái niệm "dân tộc" ở xã hội người Việt hiện đại có hai nghĩa chính: 1) "dân tộc-quốc gia", tức là một cộng đồng xã hội người, được tạo nên do quá trình hình thành tính cộng đồng về lãnh thổ, về quan hệ kinh tế, về ngôn ngữ văn học, về một số đặc điểm văn hóa và tính cách; 2) các cộng đồng chủng tộc người - bộ lạc, bộ tộc, sắc tộc... - nằm trong và hợp thành dân tộc-quốc gia).

Văn học, nghệ thuật là một trong những phương diện hoạt động sống về tinh thần của cộng đồng dân tộc trong quá trình lịch sử, gắn bó với đời sống lịch sử của dân tộc. Lịch sử của nó gắn với lịch sử dân tộc và là một bộ phận của lịch

sử dân tộc. Riêng về văn học, khác với một số loại hình nghệ thuật khác, văn học dân tộc gắn với chất liệu của nó là ngôn ngữ dân tộc (hoặc ngôn ngữ văn học chung của cái khu vực mà dân tộc là một bộ phận ở những giai đoạn lịch sử nhất định); văn học là một bộ phận hợp thành quan trọng của văn hóa ngôn từ dân tộc. Lịch sử hình thành, tồn tại và phát triển của các nền văn học dân tộc đều gắn (ở mức khác nhau) với quá trình hình thành, sinh tồn, phát triển của xã hội dân tộc.

Bản sắc dân tộc của văn học thể hiện ở ngôn ngữ dân tộc (bản ngữ), tức là cái chất liệu đặc thù, phân biệt một nền văn hóa ngôn từ này với những nền văn hóa ngôn từ khác. (Ở những bộ phận hoặc giai đoạn văn học viết bằng ngôn ngữ chung của khu vực hoặc bằng một ngôn ngữ quốc tế hóa nào đó, tính dân tộc ở chất liệu ngôn ngữ sẽ bộc lộ gián tiếp, kết hợp với các yếu tố khác). Sáng tác bằng tiếng mẹ đẻ (bản ngữ) là bộ phận văn học bộc lộ rõ nhất những tiềm năng văn hóa (nhất là những ký ức lịch sử dân tộc đã in sâu vào bản ngữ) và khả năng nghệ thuật của ngôn ngữ dân tộc, bảo toàn, phát triển và làm giàu cho nó. Bản sắc dân tộc cũng có thể được bộc lộ ở hệ thống thể tài, thể loại, vốn có diện mạo lịch sử và tiến trình phát triển cụ thể ở từng nền văn học. Bản sắc dân tộc được bộc lộ khá rõ ở nội dung đời sống dân tộc được văn học miêu tả và thể hiện: màu sắc dân tộc ở thiên nhiên và cảnh quan đất nước; những nét độc đáo của các giá trị và định hướng giá trị vốn tiêu biểu cho dân tộc; những nét độc đáo về cách nhìn, cách cảm của dân tộc; tóm lại là tâm lý và tính cách dân tộc được thể hiện trong văn học.

Dân tộc là phạm trù lịch sử; các phương diện gắn với dân tộc cũng vậy. Con người của cộng đồng dân tộc cũng là con người của nhân loại chung, mang những hằng số nhân loại chung. Trong quan hệ với những hằng số ấy, "bản sắc dân tộc" vừa là sự thể hiện cụ thể (ở vùng lãnh thổ này, ở khu vực cư dân này), vừa là một trình độ tiến triển (ở cộng đồng kiểu này, với những đặc điểm tiến hóa này) của thuộc tính nhân loại chung. Việc nhấn mạnh một chiều hoặc tuyệt đối hóa "bản sắc dân tộc" có thể dẫn tới chủ nghĩa sô-vanh chính trị hoặc văn hóa.

Bản sắc dân tộc ở văn hóa nói chung, ở văn học nói riêng, không phải là một đại lượng nhất thành bất biến, cũng không có sẵn từ khởi thủy. Con đường hình thành của nó không phải theo lối tự sinh, biệt lập, trái lại, bản sắc cũng được hình thành từ giao lưu, tiếp nhận, cộng sinh, tạp giao, đồng hóa với các nhân tố văn hóa, văn học từ bên ngoài dân tộc, từ đó sinh thành, phát triển, tạo ra bản sắc. Những đổi mới trên cơ sở tiếp nhận ảnh hưởng từ các yếu tố ngoại lai, một khi đã có thành tựu, lại mang vào văn hóa, văn học dân tộc những phẩm chất mới, những truyền thống mới, phát triển và đổi mới nó. Sự phát triển văn học, nhất là văn học hiện đại, gắn liền với thành tựu của những cá tính sáng tác kiệt xuất, chính họ với những thành tựu ấy, góp phần quyết định vào việc duy trì, phát triển, làm giàu bản sắc dân tộc cho văn học.

Ở cuối thế kỷ XX, xu thế giao lưu, hòa nhập của các nguồn văn hóa, văn học, xu hướng thế giới hóa trở nên một

tất yếu không tránh khỏi. Đồng thời chính quá trình này lại đề ra vấn đề duy trì tính đa dạng văn hóa, duy trì những giá trị mang bản sắc dân tộc trong thế giới hiện đại.

BẢN THẢO

Văn bản do tác giả viết ra trong quá trình sáng tạo ra tác phẩm. Bản thảo là nguồn văn bản quan trọng nhất trong việc xác định văn bản chuẩn của tác phẩm, là tư liệu có giá trị cho việc nghiên cứu quá trình sáng tác của nhà văn (xem: *văn bản; văn bản học*), lịch sử hình thành tác phẩm.

Theo ý nghĩa chặt chẽ của thuật ngữ, bản thảo là bản viết tay của chính tác giả. Nhưng cũng có thể thừa nhận là bản thảo những văn bản tác giả đọc cho người khác viết hoặc đánh máy (trên máy chữ, máy vi tính).

Một tác phẩm có thể có nhiều bản thảo khác nhau do có sự sửa chữa, bổ sung nhiều lần của tác giả.

BIỆN PHÁP NGHỆ THUẬT

(Cũng được gọi là *thủ pháp nghệ thuật*)

Những nguyên tắc cấu trúc trong việc tổ chức một phát ngôn nghệ thuật (nguyên tắc xây dựng cốt truyện, quy tắc thể loại, nguyên tắc phong cách, thể thức câu thơ). Trong thực tiễn nghiên cứu văn học, người ta thường nói đến các

biện pháp nghệ thuật khi xác nhận những hình thức phát ngôn mới, hoặc khi nói đến việc sử dụng những biện pháp nghệ thuật đã ổn định vào mục đích mới. Do vậy, biện pháp nghệ thuật nào nổi bật sẽ có ý nghĩa đáng kể; ví dụ việc đưa các yếu tố kỳ ảo và nghịch dị vào cốt truyện "giống như thực" của tác phẩm hiện thực chủ nghĩa; toàn bộ các biện pháp nghệ thuật đặc thù của văn học "dòng ý thức"; ngôn từ khó hiểu của chủ nghĩa vị lai; việc sử dụng khác thường các kết cấu cú pháp và nhịp điệu của ngôn từ nghệ thuật trong thơ ca và văn xuôi, v.v.

Bên cạnh những biện pháp nghệ thuật được khám phá bởi một tác giả hoặc một thời đại văn học nào đó, còn có những biện pháp nghệ thuật đã trở nên máy móc, sáo mòn, gò nhà văn vào truyền thống, do vậy họ thường muốn vượt qua. Những biện pháp nghệ thuật như vậy thưởng kìm hãm sự tiếp nhận của độc giả, do vậy cũng tạo xung lực cho sự thay đổi các biện pháp nghệ thuật ấy.

Tuy vậy trong văn học vừa có việc chủ động đổi mới các biện pháp nghệ thuật truyền thống, vừa có việc chủ ý kế thừa chúng, hoặc ở cấp độ phong cách cá nhân, hoặc ở cấp độ "phong cách lớn" của một thời đại. Ví dụ ở chủ nghĩa cổ điển: việc bắt chước các mẫu mực cổ Hy La dẫn tới việc đề xuất những biện pháp nghệ thuật rập khuôn mà nếu không tuân thủ sẽ bị coi là sai trái. Sự ổn định của những biện pháp nghệ thuật nhất định - nét đặc trưng cho một thời đại văn học - đưa đến việc tạo ra những khuôn mẫu văn học; việc sử

dụng thiếu phê phán các khuôn mẫu ấy tất đưa đến thói học đòi. Các biện pháp nghệ thuật rập khuôn - mang chức năng thẩm mỹ đặc biệt đáng kể trong sáng tác dân gian.

Việc chủ ý sử dụng hay coi thường những biện pháp nghệ thuật nhất định - bao giờ cũng có ý nghĩa về nội dung.

BI HÀI KỊCH

Một loại hình tác phẩm sân khấu trong đó có cả những dấu hiệu của *cái bi* lẫn của *cái hài*, điều này phân lập bi hài kịch với dạng *chính kịch* (drame) vốn là trung gian giữa các dạng *bi kịch* và *hài kịch*. Cảm quan bi hài kịch gắn với cảm quan về tính tương đối của các tiêu chuẩn đời sống hiện hành. Bi hài kịch bác bỏ lối tuyệt đối hóa về đạo đức của bi kịch và hài kịch. Nhãn quan bi hài kịch không thừa nhận cái tuyệt đối nói chung, và thấy rằng cái chủ quan có thể được coi là khách quan và ngược lại; cảm quan tương đối có thể bị hạn chế bởi óc hoài nghi, hoặc có thể dẫn đến một chủ nghĩa tương đối hoàn bị; sự đánh giá lại các nguyên lý đạo đức có thể dẫn tới việc không tin vào tính toàn năng của chúng, hoặc có thể dẫn tới việc bác bỏ triệt để thứ đạo đức cứng nhắc; một nhận biết mơ hồ về thực tại có thể gây nên sự chú ý đến nôn nóng hoặc có thể gây nên sự thờ ơ hoàn toàn, có thể được bộc lộ bằng vẻ dứt khoát trong lựa chọn quy luật tồn tại, hoặc có thể bằng sự dửng dưng, thậm chí sự phủ nhận, kể cả sự công nhận tính vô lý của thế giới. Cảm quan

bi hài trở thành chủ đạo và kết đọng thành các hình thức xác định của bi hài kịch dưới ảnh hưởng sự khủng hoảng tinh thần tại các thời điểm có bước ngoặt của lịch sử.

Nguyên tắc bi hài kịch đã nảy sinh ở kịch của Euripidès, được tăng cường trong kịch cuối thời trung đại, thời Phục Hưng, và vào giao thời thế kỷ XVI - XVII đã trở thành một kiểu bi hài kịch thuần dạng, độc lập, trở nên đặc biệt tiêu biểu cho kịch của chủ nghĩa kiểu sức (manierisme) và của văn nghệ barocco (ví dụ F. Beaumont, J. Fletcher). Các dấu hiệu của kiểu này: sự kết hợp các đoạn cười cợt và các đoạn nghiêm chỉnh; sự hòa trộn tính cách cao cả và tính cách hài hước; các môtip mục đồng (pastorale); tình bạn và tình yêu lý tưởng hóa, qua khốn nguy tới an toàn và hạnh phúc; hành động rối rắm với những tình huống hồi hộp; tính mù mờ kéo dài và sau đó là sự bất ngờ không chờ đợi; cái ngẫu nhiên có vai trò lấn át trong số phận các vai kịch; ở tính cách không có sự ổn định mà thường chỉ có một nét được nhấn mạnh, biến nhân vật thành một kiểu người (type); các sự kiện thường độc lập với hành động của các nhân vật.

Yếu tố bi hài kịch được tăng cường trong kịch nghệ từ cuối thế kỷ XIX, trong sáng tác của H. Ibsen (*Vịt giời*), J. A. Strindberg, G. Hauptmann, A. Tchékhov (*Ba chị em*); và thời gian về sau, trong sáng tác của S. O'Casey, Garcia Lorca, nhất là L. Pirandello (*Sáu nhân vật đi tìm tác giả* và *Enrico đệ Tứ*): ở giữa thế kỷ XX, trong các vở của J. Giraudoux, J. Anouilh, F. Durrenmatt, E. Ionesco, S. Beckett, K. Zuckmayer. Bi hài

kịch hiện đại không có những dấu hiệu thật rõ về thể loại, và chủ yếu chỉ được xác định bằng "hiệu ứng bi hài" mà việc đạt tới hiệu ứng ấy giả định rằng người viết kịch đã nhìn thấy và phản ánh được một loại hiện tượng của thực tại qua sự soi rọi đồng thời vừa bi vừa hài, thêm nữa cả cái bi lẫn cái hài đều không bị giảm thiểu mà thường tăng cường lẫn nhau. Hiệu ứng bi hài dựa vào sự không phù hợp của nhân vật với tình huống (tình huống bi, nhân vật hài; trường hợp ngược lại hơi hiếm), dựa vào tính chất không thể giải quyết được của xung đột (cốt truyện dường như giả định sự tiếp tục của hành động); sự đồng cảm đối với nhân vật này mâu thuẫn với sự đồng cảm dành cho một nhân vật khác, tác giả thì nhịn không nói lời tuyên án cuối cùng. Hiệu ứng bi hài xa lạ với bi hài kịch thế kỷ XVI - XVII, ngoại trừ một vài vở cuối cùng của Shakespeare (*Câu chuyện mùa đông, Cơn bão*) vốn là khâu liên hệ giữa hai kiểu bi hài kịch.

BI KỊCH

Một thể loại kịch dựa vào xung đột bi đát của các nhân vật anh hùng, có kết thúc bi thảm và tác phẩm đầy chất thống thiết (pathétique). Bi kịch là một thể của loại hình kịch (drama), đối lập với thể hài kịch. Bi kịch là thể loại nghiêm ngặt đến khắc nghiệt; nó miêu tả thực tại theo lối nhấn mạnh, cô đặc các mâu thuẫn bên trong, phơi bày những xung đột sâu sắc của thực tại dưới dạng bão hòa và căng thẳng đến cực hạn, mang ý nghĩa tượng trưng nghệ thuật. Về mặt lịch sử, bi kịch

tồn tại trong những biểu hiện khác nhau, tuy nhiên bản chất của bi kịch cũng như phạm trù thẩm mỹ cái bi đã được sáng tác bi kịch cổ đại Hy Lạp và thi học cổ đại Hy Lạp xác định trước cho toàn bộ các nền văn học châu Âu.

Bi kịch (tragedia) cổ Hy Lạp nảy sinh từ nghi lễ sùng bái tôn giáo; nó là sự tái hiện, trình diễn thần thoại (nghi thức cúng thần rượu nho Dyonisos); nó giúp khán giả xúc tiếp với cái thực tại chung cho toàn dân và số phận lịch sử của toàn dân. Aishylos, Sophoklès đã cống hiến những tác phẩm mẫu mực hoàn thiện cho nghệ thuật bi kịch, làm chấn động khán giả, gây nên ở họ những xung đột nội tâm mạnh mẽ và giải tỏa chúng một cách rất hài hòa (bằng hiệu quả thanh lọc). Sự thống nhất ở bi kịch cổ đại giữa sự sống và nghệ thuật, chất thực và thần thoại, cái trực tiếp và cái tượng trưng - là điều mà bi kịch thời sau không còn biết đến nữa. Và sự thống nhất này đã bị vi phạm ngay ở thời cổ đại, trong sáng tác của Euripidès, do gắn với sự hình thành cá nhân con người và cắt đứt liên hệ giữa số phận cá nhân và số phận toàn dân. Kể từ đó, bi kịch trở thành một thể loại văn học. Nhưng thể loại này phát triển không đều đặn. Thời phồn thịnh mới của nó diễn ra vào cuối thời Phục Hưng và trong nghệ thuật barocco, tức là vào lúc mà bên trong các tác phẩm thuộc thể loại văn học hùng biện lại chứa đầy những xung đột của thời đại và thể loại này lại tìm thấy cách thể hiện hữu hiệu ở truyền thống sống động của sân khấu dân gian. Sự khủng hoảng và suy thoái của thời đại Phục Hưng đã được biểu hiện trong bi kịch Tây Ban Nha, từ Lope de Vega Carpio đến Calderon de la Barca,

và rõ nhất là trong bi kịch Anh, trước hết là ở Shakespeare. Xa cách hẳn bi kịch cổ đại về hình thức, bi kịch Shakespeare miêu tả một chất hiện thực bất tận, sự khủng hoảng sâu sắc của thế giới người. Tính bi đát ở Shakespeare không khuôn gọn được vào một loại - của xung đột hay của tính cách nhân vật, mà ôm trùm tất cả, như là bản thân thực tại; cá nhân nhân vật từ nội tâm đã là mở ngỏ, không xác định đến cùng, luôn có khả năng thay đổi, thậm chí đột biến. Những mâu thuẫn của thời đại (nước Đức thế kỷ XVII) được khái quát đến cực đoan trong các bi kịch của Andreas Gryphius.

Ở Pháp nảy sinh những mẫu mực xuất sắc của bi kịch chủ nghĩa cổ điển (Corneille, Racine), cũng là bi kịch "phong cách cao" với việc tuân thủ luật "tam duy nhất" (thời gian, địa điểm, hành động), tính hoàn thiện hiện diện như là kết quả sự tự hạn chế của nhà thơ-tác giả, như là một định thức thuần túy về xung đột đời sống được gia công một cách điêu luyện.

Cuối thế kỷ XVIII - đầu thế kỷ XIX, F. Schiller tạo ra loại bi kịch dựa trên việc cách tân phong cách bi kịch chủ nghĩa cổ điển. Ở thời đại chủ nghĩa lãng mạn, bi kịch tỏ ra muốn "trở về" với bi kịch cổ đại, nhưng cái đảm bảo cho nội dung căn bản không phải là thế giới, mà là cá thể cá nhân với tâm hồn của nó (các vở chính kịch /drama/ mang chất bi đát của V. Hugo, J. Byron, M. Lermontov). Ở Áo F. Grillparzer đem hình tượng cân đối kiểu barocco cho xúc tiếp với tính trống rỗng của thời đại. Ở Đức C. F. Hebbel muốn thông qua bi kịch khôi phục thực tại anh hùng. Ở Nga, chủ nghĩa hiện

thực đã đưa tới những tác phẩm xuất sắc trong thể bi kịch (*Giông tố* của A. N. Ostrovski, *Quyền lực của bóng tối* của. L. Tolstoi); loại chính kịch (drama) lịch sử của Pushkin và A. K. Tolstoi cũng có sự gần gũi về thể loại với bi kịch.

Cuối thế kỷ XIX xuất hiện nhiều loại cách điệu hóa, làm sống lại bi kịch kiểu chủ nghĩa cổ điển và bi kịch "phong cách cao", đó là các vở của H. Hofmannsthal, Viach. I. Ivanov, G. Hauptmann, T. S. Eliot, P. Claudel; và sau đó sang thế kỷ XX là J. P. Sartre, J. Anouilh, v.v...

Văn học chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, tuy không đoạn tuyệt với các truyền thống văn học, nhất là chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX, nhưng bài trừ tinh thần bi quan về lịch sử; chính vì vậy các thể loại kịch của văn học này thể hiện một số xung đột mang tính bi kịch - xung đột "địch / ta" - loại xung đột không thể điều hòa giữa những lực lượng lịch sử được xem là đối kháng, một mất một còn. Một số vở như *Bi kịch lạc quan* của V.V. Vishnevski, *Xâm lược* của L. Leonov được gọi là chính kịch anh hùng. Nói chung, tuy những đề xuất lẻ tẻ về các thuyết "không có xung đột", "không có bi kịch" đã không thắng thế trong ý thức văn học, nhưng bi kịch hầu như không có chỗ đứng trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.

CÁCH ĐIỆU HÓA

Sự bắt chước cố ý và lộ liễu một phong cách khác nào đó, tái lập toàn bộ hoặc cục bộ những đặc điểm của phong

cách ấy; hiện tượng này gần giống với *nhại*. Cách điệu hóa đòi hỏi phải có một mức *lạ hóa* nhất định, tức là ít nhiều tách khỏi phong cách của bản thân tác giả, kết quả là chính cái phong cách được tái lập kia trở thành đối tượng của sự miêu tả nghệ thuật. M. M. Bakhtin tập hợp cách điệu hóa, nhại, và đối thoại thành một nhóm các hiện tượng ngôn từ nghệ thuật... "vốn có một nét chung: ngôn từ ở đây có hai hướng: vừa nhằm vào đối tượng của lời nói với tư cách ngôn từ thông thường, vừa nhằm vào một ngôn từ khác với tư cách lời nói của kẻ khác" (*Mấy vấn đề thi pháp Dostoievski*).

Thuật ngữ "cách điệu hóa" thường được dùng để trỏ một kiểu đặc biệt của lời tác giả (điều này phân biệt cách điệu hóa với các hình thức miêu tả lời nói của các nhân vật); kiểu này hướng tới một phong cách văn học nào đó (khác với kiểu nhại lời vốn tái tạo những hình thức thể loại và ngôn từ phi văn học). Đối tượng của cách điệu hóa thường là những hệ thống phong cách đã xa cách về thời gian hoặc không gian; hơn nữa đó ít khi là các phong cách cá nhân, thường khi lại là những phong cách của một khuynh hướng, một thời đại văn học, một văn hóa dân tộc. Cách điệu hóa sáng tác dân gian là hiện tượng đặc trưng cho chủ nghĩa lãng mạn (nhất là trường phái Heidelberg).

Ở văn bản tác phẩm, cách điệu hóa có thể được viện cớ do có một nhân vật đảm nhiệm vai trò kể chuyện, hoặc được coi như trích dẫn các "gốc tích" (giả mạo). Cách điệu hóa cũng có thể ít nhiều hoặc hoàn toàn là "thuần túy", nhưng

cũng có thể công nhiên mang tính ước lệ, tạo ra mạch văn hai giọng, xen kẽ lời vay mượn với lời tác giả.

Trong nghệ thuật học nói chung, "cách điệu hóa" trỏ việc sử dụng lại những hình thức, biện pháp, phong cách đã từng gặp trong lịch sử nghệ thuật thế giới vào một sáng tác mới, trong một văn cảnh mới, nhằm đạt một mục tiêu và hiệu quả thẩm mỹ nào đó.

CÁI BI

Phạm trù mỹ học xác định giá trị thẩm mỹ của những xung đột không thể giải quyết, được khai triển trong tiến trình hành động tự do của nhân vật, kèm theo xung đột này là những đau khổ và sự tiêu vong của nhân vật hoặc sự mất mát các giá trị đời sống của nó. Tính thảm họa của cái bi chủ yếu được quy định bởi bản chất nội tại của cái bị diệt vong, bởi sự không phù hợp của nó với trật tự hiện hữu.

Cái bi đòi hỏi một sự tự xác định tự do. Mâu thuẫn tạo nên cái bi là ở chỗ chính hành động tự do của con người lại thực hiện cái tất yếu sẽ tiêu diệt nó, cái tất yếu mà chính nó thấy trước (trong bi kịch anh hùng) hoặc không thấy trước (lầm tưởng bi đát). Sự khủng khiếp và đau khổ vốn có của cái bi mang tính dị thường, như là hệ quả sự hành động tự do của cá nhân con người và như biểu hiện những sức mạnh của bản thân nó. Khác với kịch mêlô (gợi nên sự thương xót mủi lòng), ở cái bi con người không thể hiện diện chỉ như là khách

thể thụ động, cam chịu số phận. Cái bi gần với cái cao cả và cái anh hùng ở chỗ nó không tách rời những ý tưởng về phẩm giá và sự kỳ vĩ của con người, được bộc lộ trong chính sự đau khổ của nó. Ở cái bi diễn ra sự tự khẳng định của cá nhân, tự khẳng định nguyên tắc tinh thần hoặc phẩm chất đạo đức của cá nhân. Là dạng thức nỗi đau khổ cao cả thống thiết, cái bi vượt ra ngoài giới hạn hệ đối kháng lạc quan / bi quan: tinh thần lạc quan sẽ loại trừ tính bế tắc của xung đột được bộc lộ ở cái bi, sẽ loại trừ sự mất mát cái quý giá của con người vốn không thể bù đắp; tinh thần bi quan sẽ loại trừ tính tích cực, anh hùng của cá nhân dám thách thức số phận, dù phải chịu thất bại. Cái bi là sự "đột phá" vào tính tất yếu đồng thời là thắng lợi của tính tất yếu; là sự khẳng định tự do của con người bằng cái giá thất bại hoặc chết chóc; là sự trung thành với tư tưởng của mình hoặc trung thành với nhiệt hứng của mình đối diện với một thất bại mang tính thể nghiệm.

Tương tự các phạm trù thẩm mỹ khác (ví dụ cái cao cả, cái hài...), cái bi qua các thời đại vừa bất biến (một cảm hứng duy nhất xét về mặt loại hình), vừa khả biến (về bản chất xã hội-lịch sử, về các xung đột tinh thần tư tưởng mà nó tái tạo). Sự hình thành của hiện tượng "bi đát", ghi nhận cảm giác sắc nét về tồn tại cá nhân, diễn ra ở bi kịch cổ Hy Lạp (Aishylos, Sophoklès, Euripides, thế kỷ V tr.CN.). Sự tự xác định của cá nhân trước cái sống cái chết, hành động và trách nhiệm độc lập vì sự tự xác định ấy - là chủ đề trung tâm của bi kịch cổ đại. Nhân vật của bi kịch cổ đại còn chưa biết đến sự xung đột tình cảm, giữa dục vọng riêng và bổn phận đạo

đức (như trong bi kịch của chủ nghĩa cổ điển và barocco về sau); những hành động dẫn đến kết cục (thảm họa) được nó thực hiện không do dự, không cảm thấy bị hy sinh, nó hoan hỷ với tính quyết đoán của mình, đôi khi nó xấc xược trước "số phận" và thần linh (Prométhéus của Aishylos), thậm chí nó thấy thích thú khi nghĩ đến sự khủng khiếp. Nó còn giữ được tính kỳ vĩ trong cảm nhận về tội lỗi và trách nhiệm, nó tiếp nhận sự đau khổ một cách đường hoàng, đầy phẩm giá. Sự tán dương bi kịch bao hàm cả tư tưởng về sự tự xác định anh hùng của con người trước định mệnh đen tối, cả tư tưởng về thắng lợi của sự "cân bằng" của thế giới.

Ngoài cái bi của nghệ thuật cổ đại, mẫu mực cổ điển cho văn học và mỹ học nhiều thời đại còn là cái bi thể hiện trong văn học Phục Hưng hậu kỳ, trước hết là ở các tác phẩm bi kịch của Shakespeare - người cho rằng lập trường hiện thực duy nhất đối với tiến trình lịch sử chỉ có thể là "lo âu bi đát": sự cảm nhận bi đát về "bản chất" người, về nguyên tắc cá nhân và tiến bộ lịch sử, - bao hàm tình cảm trách nhiệm trước "sự nối kết giữa các thời đại đang bị đứt gãy", trước sự bất hòa của thế giới. Đối tượng của "phương thức chiêm nghiệm bi đát" (chữ dùng của Hegel) ở Shakespeare là tất cả những đối kháng phái sinh từ đấy: những khổ ải của sự thấu hiểu cuộc đời (*Hamlet*, *Vua Lear*); sự bất lực của cá nhân trước một xúc động xâm chiếm bản chất của chính mình (*Othello, Antony và Cleopatra*); sự mỏng manh của ý thức đạo đức cao (hình tượng Cordelia trong *Vua Lear*); sự gắn kết và tương tranh giữa cái riêng và cái chung (*Coriolan*).

Mọi giá trị, mọi "dục vọng vinh quang" ở thế giới bi kịch Shakespeare đều chứa đựng sự đau khổ cao cả; chính kết cục bi đát, không thỏa hiệp là thước đo đáng tin cậy cho phẩm giá, chiều sâu và sức mạnh của chúng.

Ở văn học cận đại, tính bi đát đạt tới một độ căng cực đại trong sáng tác của F. Dostoievski. Nhân vật của ông, những con người của "tư tưởng và dục vọng", không an tâm ở vương quốc "trung dung", luôn đi đến cùng, hướng tới tai biến. Nó được thiên phú một sự tự ý thức, cố hiểu biết trọng lượng thực của các hành vi của mình, đồng thời nó tham dự vào những xoay chuyển bí mật của các thế lực phi nhân dạng, bằng cách đó nó thực hành cái thước đo về tội lỗi và vô tội - cái thước đo đã gây nên nỗi kinh hoàng trước số phận tinh thần sau này của nhân vật và sự đồng cảm với những khổ ải của nó. Chủ đề chính của bi kịch ở Dostoievski là kiểm nghiệm chiều sâu của nhân tính trên những ngả đường của tự do, bằng vào đấy và thông qua đấy khám phá cái bản chất người sâu xa hơn, mang tính đạo đức học: lương tri và trái tim. Ngọn nguồn chất bi đát và sự thanh lọc ở sáng tác Dostoievski là như thế.

Ở văn học thế kỷ XX, cái bi được quan niệm và thể hiện khác nhau tùy theo những khuynh hướng nghệ thuật nhất định. Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa dựa trên định đề về sự tất thắng của cách mạng, của chủ nghĩa xã hội, đã tìm tòi thể hiện kiểu "bi kịch lạc quan"; tính bi đát thực sự bị thu hẹp, chỉ còn gắn với những thời điểm xã hội lịch sử

nhất định, được coi là tương đối, nhất thời. Văn học của chủ nghĩa hiện sinh hoặc "kịch phi lý" thể hiện nỗi "lo âu bi đát" có tính chất bản thể luận; thường gặp ở các khuynh hướng này là bi kịch của sự tha hóa nhân cách, bi kịch của sự tự hủy hoại ý thức, bi kịch đánh mất năng lực giao tiếp, bi kịch của lịch sử đi vào ngõ cụt, bi kịch của sự trì trệ hoặc vận động khép kín, v.v.

CÁI CAO CẢ

Phạm trù mỹ học xác định giá trị thẩm mỹ của những đối tượng và hiện tượng có ý nghĩa xã hội tích cực, nhưng do sức mạnh và quy mô kỳ vĩ của mình nên chưa thể được xã hội và các cá nhân hiểu hoàn toàn ngay tức khắc, chúng vẫn hàm chứa trong mình những sức lực tiềm tàng. Quan hệ với những lực lượng không thể khuất phục, đôi khi lớn lao đến mức kỳ vĩ này, con người trở nên mất tự do. Nếu cái đẹp là một lĩnh vực của tự do, thì cái cao cả là lĩnh vực tương đối mất tự do của con người. Theo ý nghĩa này, cái cao cả biểu thị sự ưu thắng của khách thể trong quan hệ với cá nhân tiếp nhận nó. Ngọn nguồn khách quan của cái cao cả là các hiện tượng kỳ vĩ của tự nhiên, của những biến động lịch sử thế giới, là hoạt động đầy phấn hứng của con người trong những thời điểm bước ngoặt của sự phát triển xã hội và đời sống cá nhân. Là cái gì đó đặc biệt, vượt khỏi loạt hiện tượng hằng thường của cuộc sống, cắt ngang dòng chảy thường ngày của cuộc sống, cái cao cả gây nên tình cảm hân hoan, vui sướng

pha trộn với cảm giác lo âu, thậm chí sợ hãi. Đồng thời cái cao cả đòi hỏi sự khắc phục những tình cảm thẩm mỹ tiêu cực ấy, đòi hỏi sự khẳng định sức mạnh của con người. Khi cảm nhận cái cao cả, cảm giác hân hoan nảy sinh bởi tầm cỡ của nó, bởi ý nghĩa tích cực xã hội của nó; cảm giác sợ hãi nảy sinh bởi tình trạng chưa thấu hiểu được hiện tượng, chưa chế ngự được nó bằng ý chí con người. Tùy thuộc ưu thế của một nhân tố khách quan nào đó (tính tầm cỡ, tính tích cực, hoặc tính dọa nạt, sự chưa thấu hiểu) và tương ứng là những tình cảm do các nhân tố ấy gây nên trong sự tiếp nhận thẩm mỹ, người ta chia ra hai dạng của cái cao cả: dạng oai phong gây phấn hứng, nâng con người cao lên, và dạng hung dữ gây sợ hãi, chế áp con người. Hoạt động của con người sẽ kéo các hiện tượng quy mô, chưa được hiểu thấu vào phạm vi các quan hệ xã hội. Ngay cả những sức mạnh của tự nhiên vốn mang tính phá hoại đối với con người cũng không bị loại trừ cái giá trị tích cực trong viễn cảnh dài rộng đối với nhân loại. Sự phát triển xã hội đưa con người đến chỗ chế ngự được các sức mạnh ấy, loại bỏ những nét đe dọa, gây sợ hãi của chúng, phát hiện cái lớn lao đích thực, sự thân thiện chứ không phải thù địch của chúng đối với con người. Sự thấu hiểu, khai hóa đầy đủ đối với hiện tượng, sự chế ngự được nó - sẽ làm biến đổi đặc tính thẩm mỹ của nó: từ cái cao cả nó sẽ trở thành cái đẹp. Trong sự phát triển của xã hội, phạm vi cái đẹp được mở rộng nhờ cái cao cả, nhưng chừng nào mà sự mở rộng của các hiện tượng được nhận thức và chế ngự còn mở ra những chân trời mới cho sự thấu

hiểu, thì việc chuyển cái cao cả thành cái đẹp cũng đồng thời mở rộng phạm vi của cái cao cả. Quy mô và sức mạnh của cái cao cả trong những hoạt động và những sáng tạo của con người và xã hội cũng như vậy; sự thấu hiểu chúng hoàn toàn chỉ có thể là kết quả của cả quá trình lịch sử.

Trong các loại hình nghệ thuật cái cao cả được bộc lộ bằng những hình thức quy mô, nhiều nhiệt hứng, thống thiết, hoành tráng, bằng những phương tiện biểu cảm nghệ thuật có cường độ lớn (mãnh liệt căng thẳng...), rực rỡ, phấn khích.

CÁI ĐẸP

Phạm trù mỹ học xác định giá trị thẩm mỹ của các hiện tượng theo quan điểm về sự hoàn thiện, xem chúng như là các hiện tượng có giá trị thẩm mỹ cao nhất. Các hiện tượng có thể được xem là đẹp khi, với tính toàn vẹn cụ thể cảm tính của mình, chúng hiện diện như những giá trị xã hội-nhân bản, tức là những giá trị thể hiện sự khẳng định con người trong thế giới, chứng tỏ sự mở rộng giới hạn tự do của xã hội và con người, thúc đẩy sự phát triển hài hòa của nhân cách, sự nảy sinh và bộc lộ ngày càng đầy đủ những sức mạnh và năng lực của con người. Bởi vậy, việc tiếp nhận cái đẹp gây nên trạng thái vui sướng, tình yêu vô tư, cảm giác tự do, xác nhận và làm giàu lý tưởng thẩm mỹ. Trong lịch sử mỹ học, cái đẹp và sự tiếp nhận cái đẹp được nghiên cứu ở bình diện quan hệ giữa cái tinh thần và cái vật chất, cái khách quan

và cái chủ quan, cái tự nhiên và cái xã hội, giữa nội dung và hình thức. Đặc trưng của cái đẹp được xác định thông qua mối quan hệ của nó với các loại hình giá trị khác: giá trị thực dụng (lợi ích), giá trị nhận thức (chân lý), giá trị đạo đức (cái thiện). Tùy theo những phương pháp luận triết học khác nhau mà có những cách giải quyết khác nhau về vấn đề cái đẹp có thuộc tính khách quan hay chủ quan. Mỹ học duy tâm khách quan giải thích tác động của cái đẹp đến con người bằng quan niệm cho rằng ở cái đẹp biểu lộ những sức mạnh tâm linh khách quan, siêu nhiên. Theo Platon, cái đẹp là ý niệm vĩnh cửu, tuyệt đối, thần thánh. Thomas Aquinas xem ngọn nguồn cái đẹp là ở Thượng đế. Đối với Hegel, cái đẹp là "hình thể cảm tính của các ý niệm". Chủ nghĩa duy tâm chủ quan phủ nhận tính khách quan của cái đẹp, loại bỏ nó ra khỏi các năng lực tinh thần của chủ thể. Phái hoài nghi thời cổ Hy La bác bỏ sự tồn tại của cái đẹp trong thực tại. Theo Hume, cái đẹp không phải là một phẩm chất vốn có trong chính các sự vật; nó chỉ có trong tinh thần, chỉ tinh thần mới chiêm nghiệm được nó; và tinh thần của mỗi con người lại thấy một cái đẹp khác. Thuyết trực cảm cho rằng cái đẹp được tạo ra do việc phóng chiếu tình cảm con người lên đối tượng. Mỹ học duy vật tìm ngọn nguồn của tiếp nhận và trải nghiệm cái đẹp ở thực tại vật chất. Có hai xu hướng. Một xu hướng xem cái đẹp như phẩm chất của bản thân vật thể (Burke), như sự biểu lộ tính quy luật tự nhiên (Hogarth). Một xu hướng nữa muốn kết hợp việc thừa nhận tính khách quan của cái đẹp với ý nghĩa của nó đối với con người. Ví dụ,

theo Tchernyshevski “cái đẹp là sự sống”, “một tồn tại là đẹp khi ở nó ta nhìn thấy cuộc sống như nó phải có theo cách hiểu của ta”. Mỹ học macxit nêu lên sự liên hệ có tính quy luật giữa cái đẹp với hoạt động lao động của con người. K. Marx nhận xét rằng “con người cũng sáng tạo theo quy luật của cái đẹp”, bởi vì con người tự khẳng định bản chất nhân loại-xã hội của mình trong thực tiễn sáng tạo thế giới vật chất; khác với loài vật con người sản xuất một cách phổ quát, tự do với nhu cầu thể chất trực tiếp, đối lập một cách tự do với sản phẩm của mình, và biết áp dụng thước đo phù hợp cho đối tượng. Nói cách khác, trong tiếp nhận cái đẹp, con người chẳng những nhận được thông tin về các phẩm chất tự nhiên của các hiện tượng, mà còn nhận được thông tin về mức độ khẳng định con người xã hội trong thế giới, về mức tự do mà nó đạt tới trong thực tại tự nhiên và xã hội, về mức phát triển các tiềm năng sáng tạo của nó. Cái đẹp là khách quan, bởi vì nó là giá trị nhân bản-xã hội, được tạo ra trong sự tương tác của tự nhiên và xã hội, trong quan hệ với nhau của con người trong quá trình thực tiễn lịch sử xã hội khách quan. Sự đánh giá cái đẹp (bộc lộ qua tình cảm thẩm mỹ, thị hiếu thẩm mỹ, lý tưởng thẩm mỹ) lại mang tính chủ quan, và có thể chân thực hay giả dối tùy theo chỗ tương ứng hay không tương ứng với cái đẹp như là giá trị khách quan. Mỹ học macxit cũng nhấn mạnh liên hệ biện chứng của cái đẹp và cái có ích, cái đẹp và chân lý. Đặc tính đẹp cũng có ở lao động, vốn là hoạt động tự do, sáng tạo và có ý nghĩa xã hội, đem lại khoái cảm “bởi trò chơi của các sức mạnh thể chất

và trí tuệ" (Marx); cũng có ở các kết quả của lao động, hiện thân của tài nghệ cao và của văn hóa, biểu hiện của tính mục đích và sự hoàn thiện. Cái đẹp cũng có ở hoạt động nhận thức, ở sự biểu hiện của hoạt động này trong chân lý. Phẩm chất đẹp cũng có những biểu hiện cụ thể cảm tính ở các nguyên tắc đạo đức. Không phải mọi cái đẹp đều có ích lợi thực dụng. Ý nghĩa chủ yếu của cái đẹp đối với con người và xã hội là ý nghĩa thực tiễn-tinh thần. Bởi vậy sự tiếp nhận thực sự thẩm mỹ đối với cái đẹp là sự tiếp nhận vô tư, tức là xa lạ với óc thực dụng dung tục và óc vị lợi vị kỷ. Những gì là đẹp trong thực tại, đều có thể được miêu tả trong nghệ thuật. Tác phẩm nghệ thuật là đẹp, tức là có giá trị nghệ thuật. Sáng tác nghệ thuật là lĩnh vực đặc thù của sự tìm tòi và thể hiện cái đẹp, là lĩnh vực biểu hiện sự phát triển phong phú về tinh thần của cá nhân con người.

CÁI HÀI

Một trong những phạm trù mỹ học căn bản, xác định giá trị thẩm mỹ thông qua việc phát hiện tính mâu thuẫn có ý nghĩa xã hội của thực tại và thông qua thái độ phê phán đối với tính mâu thuẫn ấy, xuất phát từ lý tưởng thẩm mỹ. Cái hài được mỹ học châu Âu tìm hiểu từ rất sớm, từ thời cổ Hy Lạp, và thu hút sự lý giải của rất nhiều học giả, cho đến tận thế kỷ XX. Trong lịch sử tư tưởng mỹ học, cái hài được nhận định như là kết quả sự tương phản, sự "bất đồng", sự mâu thuẫn: giữa xấu và đẹp (theo Aristoteles), giữa cái quan

trọng giả và cái quan trọng thật (theo Hegel), giữa cái nhỏ nhặt và cái cao cả (theo Kant), giữa cái nhỏ nhặt trống rỗng bên trong và bề ngoài mang tham vọng có nội dung, có ý nghĩa thực (theo Tchernychevski), giữa cái vô nghĩa lý và cái hữu lý (theo Jean Paul), giữa tính tiền định vô biên và tính võ đoán vô biên (theo Schelling), giữa hình hài và ý tưởng (theo Vischer), giữa cơ giới và sống động (theo Bergson), giữa cái có giá trị và cái mang tham vọng có giá trị (theo Volkelt), v.v... Khó khăn cho việc lý giải thấu đáo về cái hài là do tính phổ quát của nó (mọi thứ trên đời đều có thể bị xem là "nghiêm túc" đồng thời là "buồn cười"), do tính cơ động, co giãn vô cùng tận của nó (năng lực đùa cợt, diễn trò có thể bộc lộ dưới mọi mặt nạ).

Cái hài là sự mâu thuẫn giữa các hiện tượng không hoàn thiện và kinh nghiệm tích cực của nhân loại, được ghi khắc ở các lý tưởng thẩm mỹ; là sự không tương dung mang ý nghĩa xã hội giữa mục đích và phương tiện, giữa hình thức và nội dung, giữa hành động và hoàn cảnh, giữa bản chất và các biểu hiện của nó, giữa tham vọng của cá nhân và các khả năng chủ quan của nó, v.v... Cái hài là đặc tính vốn có của đời sống thực tại: mọi lúc mọi nơi đều đầy rẫy những cái có thể gây cười. Tuy nhiên tiếng cười chỉ bộc lộ khi chủ thể phát hiện ra đối tượng gây cười ấy; tiếng cười nổ ra như là dấu hiệu của quan hệ "suồng sã" với đối tượng. "Văn hóa cười" (thuật ngữ do Bakhtin đề xuất) là một phương diện cốt yếu của đời sống văn hóa tinh thần nhân loại bộc lộ rõ rệt nhất ở văn hóa dân gian, ví dụ tiếng cười trong các trò chơi của hội cải trang (carnaval).

Đó là tiếng cười của niềm vui vô tư lự, của trạng thái tràn đầy sinh lực, của sự thoải mái tinh thần (đối lập với tính nghiêm nghị ngày thường đầy những lo toan), đồng thời là tiếng cười tái sinh. Trên bãi rộng của lễ hội cũng như trong tư gia bên bàn tiệc, mọi lúc và mọi nơi, thế giới được ngự trị bởi tiếng cười, bởi cái không khí hai nghĩa được khúc xạ qua lăng kính tưởng tượng sáng tạo của "người chơi" (homo ludens). Mọi yếu tố của hình tượng cười đều được rút từ cuộc sống, đều có ở đối tượng (người) thực, nhưng tương quan, vị trí, quy mô, điểm nhấn của chúng đã được cải biến bởi tưởng tượng sáng tạo. Một trong những ngọn nguồn khoái cảm của cái hài là sự nhận biết của ta về đối tượng dưới cái mặt nạ bị biến dạng đến độ không thể nhận biết. Về nội dung, tiếng cười mang tính phổ quát và tính lưỡng trị (tính hai nghĩa: kết hợp một cách suồng sã trong giọng cười sự tâng bốc và sự chửi rủa, sự tán dương và sự sàm báng) - chính là tiếng cười mang tính nguyên hợp (xét cả về mặt nơi chốn của hành động: không có "đường biên" sân khấu ngăn cách thế giới của cái hài với thế giới thực của khán giả; cả về tính chất của sự trình diễn: hòa trộn các "vai trò" tác giả, diễn viên, khán giả thành một vai trò "người vui nhộn", "người dự trò chơi"). Ở tiếng cười hội hè, dường như bản thân cuộc sống diễn trò, và những người dự cuộc vui chỉ là những cơ quan ít nhiều có ý thức của nó. Theo Bakhtin, tiếng cười hội hè thời trung đại tạo ra một "cuộc sống khác", gắn với lý tưởng không tưởng về một vương quốc của đại đồng, tự do, bình đẳng, dân chủ, sung mãn, gắn với cảm quan đổi thay, tái sinh, đổi mới về cuộc đời, đối lập với lễ hội

chính thống trang nghiêm, ngôi thứ, đối lập với trật tự trung cổ cứng nhắc, sùng bái quyền lực và đẳng cấp.

Ở văn học, mẫu mực của cái hài là *Gargantua và Pantagruel* của Rabelais. Trong tiếng cười nguyên hợp chứa đựng dưới dạng phôi thai nhiều thể loại của cái hài, về sau sẽ tách riêng trong tiến trình phát triển văn hóa. Trước hết là mỉa mai và hài hước (u-mua), được phân lập theo "luật chơi", theo tính chất của mặt nạ. Ở mỉa mai, cái cười được che giấu dưới mặt nạ nghiêm trang, nghiêng về thái độ phủ định (chế giễu) đối tượng. Ở hài hước, cái nghiêm túc được che giấu dưới mặt nạ cười cợt, thường nghiêng về thái độ tích cực ("đùa cợt"). Trong khi đó, châm biếm là tiếng cười lật tẩy, tố cáo; đối tượng của nó là các thói hư tật xấu. Tiếng cười còn mang nhiều sắc thái, cung bậc phong phú, đa dạng: cười khinh bỉ, cười thiện cảm, cười nghiêm khắc, cười chua chát, v.v... Có hàng loạt biện pháp nghệ thuật gắn với cái hài: tính cách hài, tình huống hài, chi tiết hài, cường điệu, nhấn mạnh, nhại, biếm họa, biến dạng nghịch dị, tự tố cáo và tố cáo nhau (giữa các nhân vật), các phương tiện ngôn ngữ (chơi chữ,...), ngụ ý, tương phản, v.v... Mọi biện pháp này tựu trung đều bao hàm yếu tố bất ngờ. Đối tượng duy nhất của cái hài là con người (hoặc loài vật được nhân cách hóa). Vì vậy cái hài xa lạ với kiến trúc. Các loại hình nghệ thuật khác có thể mang cái hài ở những mức khác nhau. Thuận lợi nhất cho bản chất phổ quát của cái hài là văn học; trong văn học, thể loại xây dựng chủ yếu trên cơ sở cái hài là hài kịch.

CARNAVAL HÓA

(Thuật ngữ mượn từ tiếng Nga карнавализция – *karnavalizaciya* và tiếng Pháp *carnavalesque*; có thể tạm dịch là *hội hè hóa*).

Thuật ngữ thi học lịch sử, cũng được vận dụng vào mỹ học và triết học văn hóa. Nó được M. M. Bakhtin đưa vào môn nghiên cứu văn học hiện đại để trỏ những truyền thống lễ hội cải trang dân gian (hội carnaval) được in dấu trong lịch sử văn học châu Âu (trước hết là văn học trung đại và Phục Hưng).

Nguồn gốc của hiện tượng carnaval hóa trong văn học chính là lễ hội cải trang (carnaval) - một loại hình nghi lễ-diễn trò mang tính nguyên hợp ("những trò diễn không có đường biên sân khấu" phân cách người diễn và người xem) với một hệ thống nhất định những hành động (những "hồi", "màn" diễn) mang tính tượng trưng, thấm nhuần cái "biện chứng tự phát dưới dạng hình tượng" - đó là chân lý dân gian về thế giới, về tồn tại và thời gian. Hội carnaval (theo ý nghĩa là toàn bộ các lễ hội kiểu carnaval, ở thời La Mã cổ đại là hội Saturnalia) - đó là "thế giới lộn ngược": những con người, trong điều kiện ngày thường (phi lễ hội) bị tách biệt nhau bởi những hàng rào đẳng cấp, tài sản, chức trách, lứa tuổi, bước vào "quảng trường" (lễ hội carnaval) là dự vào khu vực quan hệ tự do, thuần khiết, không có khoảng cách của con người với con người và con người với thế giới.

Gắn với việc suồng sã hóa các quan hệ nhân thế là các phạm trù khác của carnaval: các trò hài hước đùa nghịch kỳ cục (excentrique), các trò bất kính, xúc phạm (profanatio), các trò phối ngẫu phi đăng đối (mésalliance). Các phạm trù của carnaval mang tính chất thế giới quan, nhưng trong dạng thức vốn có, những người tham dự trong đó không tư duy về chúng bằng khái niệm trừu tượng mà trải nghiệm chúng một cách cụ thể trong cái không khi nửa thực nửa giả tưởng của lễ hội dân gian.

Hành động carnaval chủ đạo thể hiện tư tưởng carnaval nói chung là "tấn phong - hạ bệ". Ý nghĩa chiều sâu của nó là sự bài xích một cách đầy vui sống (bằng tiếng cười) của nhân dân đối với mọi chân lý quan phương cứng đờ và cách biệt với họ, đối với mọi cái chết cứng, "hoàn tất" trong tồn tại. Nhân dân cười nơi quảng trường, theo Bakhtin, bao giờ như cũng là chĩa tiếng cười vào cái trật tự trang nghiêm hợp pháp. Tiếng cười carnaval là tiếng cười lưỡng trị (ambivalent), bao gồm cả hai cực đối lập của hiện tượng, khi sự tôn vinh lộn trái thành sự chửi rủa, phỉ báng, "trên" chuyển thành "dưới" và ngược lại; đó cũng là tiếng cười công phá các quan niệm tôn ti thứ bậc về nhân thế (xem: *Nghịch dị*). Như vậy, tiếng cười đối lập với sự trang nghiêm "đầy dọa nạt", phiến diện, như là chỉnh thể đối lập với bộ phận, cái đang thành đối lập với cái đã thành: tiếng cười là sự chiết xuất từ thực tại, là "cửa ngách" đi vào "thời gian lớn" lịch sử, là sự giải phóng cho cái mới, cho tương lai. Do vậy, hội carnaval có một thái độ đặc thù đối với thời gian: thời gian "tấn phong" những khả năng

sáng tạo sống động của con người, của giai tầng, của xã hội, nhưng thời gian cũng "hạ bệ" những cái gì khô cạn còn sức ỳ nhưng đã cùng đường, những cái gì đã kết liễu, cáo chung ở những khả năng ấy.

Sự "hóa thân" hội carnaval thành văn học đã được M. M. Bakhtin trình bày trong các chuyên luận của ông về Rabelais (*Sáng tác của François Rebelais và văn hóa dân gian trung đại và Phục Hưng*, 1965) và về Dostoievski (*Mấy vấn đề thi pháp Dostoievski*, in lần thứ tư, 1979) cũng như trong một loạt bài viết khác (*Sử thi và tiểu thuyết, Ngôn từ trong tiểu thuyết*, v.v...) nói chung là một loại hiện tượng học tinh thần về lễ hội dân gian trong lịch sử văn học và văn hóa châu Âu.

Loại "thế giới lộn trái" kiểu carnaval xác định hạt nhân của các thể loại văn học carnaval hóa, vốn nảy sinh đầu tiên ở thời đại khủng hoảng của văn học cổ đại cổ điển. Khác với các thể loại cao (sử thi, bi kịch) mà nét đặc trưng là khoảng cách sùng kính đối với các đối tượng miêu tả vốn đã được truyền thống làm cho linh thiêng và đã nằm yên trong "quá khứ tuyệt đối" xa cách hẳn thời gian thực tại, các thể loại carnaval hóa mới nảy sinh này xây dựng hình tượng ở khu vực thời hiện tại không hoàn thành (trong "vùng xúc tiếp suồng sã") của tác giả, độc giả hoặc khán giả, ở bình diện làm lệch tâm bằng tiếng cười (nhại hóa) đối với các thể loại truyền thống, trang nghiêm một cách giáo điều. Tất cả những điều vừa nêu được mệnh danh là sự khởi đầu của việc "tiểu thuyết hóa" văn học.

Tiểu thuyết tiếp cận đối tượng miêu tả một cách suồng sã, nó đứng chắc chân trên mặt đất, nó cười cợt và cãi lại "tính chất miễn tranh cãi của sử thi ngây thơ", nó đối thoại hóa thế giới quan sử thi, vạch ra rằng "tính khách quan" sử thi chỉ là sự hạn hẹp, hữu hạn. Như vậy, carnaval hóa là chìa khóa để hiểu "tư tưởng về thành tạo" của tiểu thuyết, nhất là tuyến tiểu thuyết đối thoại (chứ không phải tuyến tiểu thuyết sử thi hoặc tuyến tiểu thuyết từ chương), trên những nét chung nhất, tuyến này đã được xác lập trong những thể loại carnaval hóa của văn học cổ đại: thể loại "đối thoại kiểu Sokrates" và "trào phúng ménippée". Ménippée do kết hợp tính phổ quát triết học với tính thời sự, kết hợp "chủ nghĩa tự nhiên thô lậu" với chất giả tưởng thực nghiệm, theo Bakhtin, là chất dẫn truyền giàu sức sống của carnaval hóa trong văn học thời đại mới, là đại diện của văn hóa cười dân gian khi "thân xác" của văn hóa đó là lễ hội carnaval đã suy tàn.

Đỉnh cao của carnaval hóa và "chân lý kiểu carnval" trong văn học, theo Bakhtin, là tiểu thuyết của Rabelais, và ở thời đại mới là các tiểu thuyết phức điệu của Dostoievski (xem *Phức điệu*). Truyền thống của cảm quan thế giới kiểu carnaval cũng thấy có trong văn học thế kỷ XX, mà thường là những tác phẩm có khuynh hướng mô hình hóa các quá trình lịch sử ("thời gian lớn"), những tác phẩm tiếp cận theo kiểu đối thoại với quá khứ và với tương lai ("tiểu thuyết-thần thoại" / roman-mythe /, truyện giả tưởng / fantastika /, phản không tưởng / anti-utopie /). Âm hưởng carnaval cũng bộc lộ trong những chỉnh thể nghệ thuật của những nhà văn

rất khác nhau về định hướng tư tưởng và sáng tạo như A. Belyi (*Peterburg*), Th. Mann (*Joseph và anh em*), H. Hesse (*Sói đồng hoang*), J. Joyce (*Ulysses*), E. Hemingway (*Mặt trời cũng mọc*), G. Garcia Marquez (*Trăm năm cô đơn*), các tác phẩm của M. A. Asturias, M. A. Bulgakov (*Nghệ nhân và Margarita*), và nhiều tác phẩm khác.

Tuy nhiên, việc đưa một cách quá trực tiếp các phạm trù của carnaval vào văn học thời đại mới cũng thường trở thành đối tượng tranh luận.

Quan niệm carnaval hóa không thể không động chạm đến những quan niệm và nguyên tắc đã bén rễ sâu trong nghiên cứu văn học. Ví dụ về khái niệm "ký ức của thể loại" do Bakhtin đưa ra: cả sự sống luôn đổi mới của thể loại lẫn tính bền vững của những hằng số mẫu gốc của thể loại trong lịch sử văn học, đôi khi cũng vẫn trượt ra ngoài "ký ức chủ quan" của tác giả. Bất đồng với Bakhtin nhiều và rõ hơn những người khác là V. Shklovski: "Chẳng việc gì phải cắt nghĩa Dostoievski bằng những ngọn nguồn chưa ai biết". A. Gurevich hoài nghi vai trò của tiếng cười carnaval trong văn học trung đại: "cái thiêng liêng không trở thành tiếng cười hoài nghi; nó được củng cố bởi nguyên tắc tiếng cười vốn là kẻ song trùng và bạn đường của nó, là âm vang thường xuyên của nó".

Đằng sau những trách cứ như trên hoặc những trách cứ khác (kể cả việc đánh giá vai trò của carnaval hóa trong văn hóa thế kỷ XX) là những vấn đề chưa giải quyết được: quan

niệm carnaval hóa có trùng hợp được không với lập trường đạo đức của con người trong thế giới hiện đại; các dạng thức tư duy cá nhân ở thời đại mới có trùng hợp được không với cảm quan dân gian toàn vẹn được bộc lộ trong hội carnaval?

Tại "ngưỡng" những thập niên đầu tiên của thế kỷ XX, gắn với tình thế văn hóa lịch sử toàn thế giới, quan niệm carnaval hóa là sự khắc phục các quan niệm hình thức, siêu hình, duy mỹ trên các bình diện lịch sử, xã hội, nhân loại học triết học và thi học lịch sử. Có thể xem lý thuyết carnaval hóa như chiếc cầu nối giữa văn hóa của quá khứ và của hiện tại.

CẤU TRÚC TÁC PHẨM VĂN HỌC

Tổ chức nội tại, sự quan hệ qua lại giữa các yếu tố của văn bản văn học mà việc thay đổi một yếu tố nào đó sẽ kéo theo sự biến đổi của các yếu tố khác. Cách hiểu tác phẩm nghệ thuật như một cấu trúc đã có từ văn học cổ đại Hy La; mỹ học cổ đại đặc biệt chú trọng tính cân đối, cân xứng, nhịp điệu, sự tương ứng về số lượng giữa các thành tố. Trong khoa nghiên cứu văn học của thế kỷ XX, cấu trúc của tác phẩm thường được hiểu như là bố cục, là cấu tạo, kết cấu, là quan hệ lẫn nhau giữa các hình tượng nhân vật và các hình tượng nghệ thuật khác, là tương quan giữa các lớp đề tài-tư tưởng, là các phương thức phát triển hành động, là việc tổ chức các khối ngôn ngữ và các yếu tố lời thơ lời văn. Những mục tiêu phân tích tác phẩm được gọi là "phân tích trong sự thống nhất của hình thức và

nội dung", "phân tích toàn vẹn trong chỉnh thể", "phân tích một cách hệ thống" - đều là những cách đặt ra nhiệm vụ phân tích cấu trúc tác phẩm như một khối thống nhất hữu cơ tất cả các bình diện của nó (xem: *Hình thức, nội dung*). Cấu trúc là một trong số những khái niệm được bàn luận rộng rãi trong nghiên cứu văn học từ sau thế chiến II, với sự phát sinh chủ nghĩa cấu trúc. Trong hệ thống các quan điểm của phong trào học thuật này, cấu trúc tác phẩm văn học được xem như là sự liên hệ lẫn nhau giữa các ký hiệu thẩm mỹ đặc thù, như là sự thông báo bằng một ngôn ngữ riêng biệt. Thứ bậc các cấp độ khác nhau sẽ được xem xét theo mức tương đồng với ngôn ngữ tự nhiên; trên mỗi cấp độ sẽ có những tập hợp các đơn vị cấu trúc và quy tắc kết hợp giữa chúng.

Khác với ngôn ngữ tự nhiên, các yếu tố của cấu trúc tác phẩm văn học đều có ý nghĩa riêng. Những ý nghĩa ấy được tạo nên không chỉ nhờ kết quả tư duy của riêng cá nhân tác giả trên một đề tài nào đó, một chất liệu nào đó, mà còn nhờ vào ký ức văn học của tác giả và của người đọc. Do vậy, bất cứ yếu tố nào trong cấu trúc tác phẩm văn học, dù là yếu tố thuần hình thức, cũng đều có thể chứa ngữ nghĩa.

Khái niệm "cấu trúc" luôn gắn liền với khái niệm "chức năng": các chức năng mà cấu trúc ấy (toàn bộ cấu trúc ấy hoặc từng yếu tố của nó) thực hiện. Điều khiển học và lý thuyết thông tin phân biệt: những cấu trúc đơn giản (cấu trúc máy) trong đó mọi yếu tố đều quyết định lẫn nhau một cách đơn nghĩa; những cấu trúc phức tạp (cấu trúc hữu cơ) trong đó

các liên hệ mang tính quyết định kết hợp với những liên hệ mang tính khả biến, bất định (liên hệ kiểu xác suất); những cấu trúc siêu phức tạp (cấu trúc xã hội); ở đó chiếm ưu thế là các liên hệ bất định, khả biến. Các cấu trúc thẩm mỹ, trong đó có cấu trúc tác phẩm văn học, thuộc loại cấu trúc siêu phức tạp. Bên cạnh các yếu tố cấu trúc trong tác phẩm văn học còn có thể có những yếu tố ngoài cấu trúc, chúng không liên hệ bền vững với các yếu tố khác, nhưng lại đóng vai trò quan trọng trong sự tiến triển, phát triển của cấu trúc.

Cấu trúc tác phẩm văn học bao gồm các yếu tố được đặt trong các cấp độ phụ thuộc lẫn nhau như sau: tư tưởng-chủ đề (kể cả đề tài), hệ thống hình tượng (có thể gồm cả *cốt truyện*), kết cấu, ngôn từ. Có quan niệm xem nội dung tư tưởng chủ đề là yếu tố trội quy định cả hệ thống cấu trúc tác phẩm. Cấu trúc thật sự của tác phẩm gồm hai yếu tố: ngôn từ, cốt truyện, được tổ chức lại với nhau bằng kết cấu. Yếu tố kết cấu đặc trưng cho bản chất nghệ thuật nói chung của văn học, tạo ra nhịp điệu chung cho cả tác phẩm và từng bộ phận. Yếu tố cốt truyện đặc trưng cho văn học với tư cách là nghệ thuật thời gian, gắn với nó là con người, không gian, thời gian, xung đột, biến cố. Yếu tố ngôn ngữ đặc trưng cho văn học với tư cách nghệ thuật ngôn từ.

Hiện vẫn chưa có sự thống nhất trong việc phân chia các cấp độ cấu trúc của tác phẩm văn học. Ở cấp độ hệ thống hình tượng, người ta chia ra: các hình tượng ngôn ngữ (các phép chuyển nghĩa); các hình tượng bao quát từng phần

lớn hoặc nhỏ của văn bản (nhân vật chính, nhân vật phụ, phong cảnh, chân dung...) hoặc toàn văn bản, hoặc bao quát nhiều văn bản; các "hình tượng vĩnh cửu" (ví dụ Hamlet, Don Quijote, Faust). Ở cấp độ chủ đề-cốt truyện, từ các từ ngữ chìa khóa có ý nghĩa đặc biệt như là các chủ đề nhỏ nhất (môtip), người ta đi tới việc xem xét cốt truyện của văn bản như một tổng thể các môtip, và xa hơn, đi tới việc xem xét các "cốt truyện lang thang" (xem *Thuyết di trú*) và các chủ đề vĩnh cửu (thiên nhiên, tình yêu, cái chết, v.v...). Ở cấp độ lời văn người ta chia ra các cấp độ câu thơ, (dòng thơ), khổ thơ, toàn văn bản, tính cộng đồng liên văn bản. Ở cấp độ ngôn ngữ, việc nghiên cứu cấu trúc tác phẩm văn học được thực hiện trên các cấp độ ngữ âm học (hình thái, cú pháp, yếu tố trên câu, toàn văn bản, liên văn bản). Cấu trúc tác phẩm văn học được tạo nên từ sự liên hệ lẫn nhau của những yếu tố của mọi cấp độ với mỗi cấp độ và của mọi cấp độ với nhau. Tính lặp lại, tính bền vững của các yếu tố thuộc các cấp độ cấu trúc cao nhất cho phép nêu vấn đề về các mẫu gốc của tư duy nghệ thuật. Tính bền vững của các yếu tố thuộc cấu trúc liên văn bản cho phép nói đến cấu trúc tình huống văn học sử của thời đại. Một trong những đặc tính cốt yếu về tính bền vững của cấu trúc là "ký ức của thể loại" (Bakhtin).

CHÂM BIẾM

Một dạng thức của cái hài, một phương thức miêu tả thực tại trong đó đối tượng miêu tả - đồng thời là đối tượng

phê phán - được thể hiện như một cái gì 1ệch lạc, vô lý, không đáng có, được trình bày một cách tàn nhẫn có tính chất tiêu diệt, được thanh toán bằng tiếng cười. Để mô hình hóa đối tượng của mình, châm biếm xây dựng hình tượng mang tính ước lệ cao: nó "bóp méo có chủ đích" những đường viền thực của hiện tượng bằng các biện pháp: cường điệu, ngoa dụ, phóng đại, nghịch dị... Các tác gia châm biếm cũng sử dụng các dạng thức khác của cái hài như hài hước, mỉa mai; nhưng tiêu biểu cho châm biếm là màu sắc tiêu cực được tô đậm của khách thể thẩm mỹ.

Châm biếm đã xuất hiện ở văn học cổ La Mã dưới dạng trữ tình tố cáo; về sau nó không còn tính xác định của một thể tài, trở nên tương tự như một loại hình quy định đặc trưng nhiều thể loại như thơ ngụ ngôn, đề từ, truyện ngụ ngôn, văn tiểu phẩm, hài kịch, tiểu thuyết châm biếm.

Châm biếm là một phương tiện đấu tranh xã hội; các nhân tố xã hội, dân tộc, lịch sử ảnh hưởng mạnh đến tính chất của châm biếm. Người sáng tạo ra tiếng cười phủ định càng mang lý tưởng phổ quát, toàn dân, thì châm biếm càng khỏe khoắn, năng lực phục sinh càng mạnh. "Nhiệm vụ" thẩm mỹ tối cao của châm biếm là kích thích và làm sống dậy cái trí nhớ về những giá trị cao (thiện, chân, mỹ), sỉ nhục sự ngu dốt, thấp hèn. Bằng cách tống tiễn mọi cái lỗi thời "vào vương quốc bóng tối" (Saltykov-Schedrin), châm biếm bảo vệ cái tích cực, bảo vệ sự sống chân chính. Theo một định nghĩa kinh điển của Schiller, người lần đầu tiên xem

xét châm biếm như một phạm trù mỹ học, "ở châm biếm, thực tại như một cái gì đó không hoàn thiện bị đem đối lập với lý tưởng, như là thực tại cao nhất". Nhưng lý tưởng ở tác phẩm châm biếm được thể hiện thông qua "phản lý tưởng", tức là thông qua sự vắng mặt tuyệt đối của nó trong đối tượng tố cáo. Theo Tchernyshevski, châm biếm "không chỉ đơn giản chọc cười công chúng, mà còn buộc họ phải giật nảy lên", do gây nên sự ghê tởm, phẫn nộ. Tính chất không khoan nhượng của sự phán xét đối tượng châm biếm, tính khuynh hướng công nhiên vừa là đặc tính vốn có của châm biếm, vừa là phương thức biểu hiện cá tính tác giả, nhằm xác lập một ranh giới dứt khoát giữa thế giới của mình và đối tượng châm biếm.

Các đặc điểm của châm biếm mang bản sắc độc đáo về lịch sử và dân tộc, chúng bị biến đổi qua các thời đại, tùy thuộc vào bản thân thực tại với tư cách là khách thể của châm biếm, và vào lập trường xuất phát của sự phân tích châm biếm. Ở văn hóa nghệ thuật châu Âu, châm biếm (gốc từ chữ Latinh: satira) là một kiểu quan hệ (thái độ) thẩm mỹ của con người đối với thực tại. Châm biếm, cũng như các dạng thức khác của cái hài đã có từ thời cổ đại. Sự phát triển quốc gia cổ đại làm nảy sinh tính chuẩn mực của tư duy và đánh giá, nảy sinh sự phân biệt thiện - ác. Điểm xuất phát của sự phân tích châm biếm là những ý niệm chuẩn mực về trật tự hợp lý của thế giới (ví dụ sáng tác châm biếm của Juvenalis, nhà trào phúng cổ La Mã). Ở thời Phục Hưng, nguyên tắc xuất phát của châm biếm là bản tính người, là ý

niệm coi con người như thước đo của trạng thái nhân thế. Ví dụ ở *Ca tụng Ngu Si* của E. Rotterdam, ngu si là khách thể và cũng là chủ thể của chế nhạo. Cái ngu si "chuẩn mực", "phải chăng", "nhân bản" kết án, xử giảo, tiêu diệt và chế diễu cái ngu si "quá đáng", "thiếu lý tính", "phi nhân". Ở thời chủ nghĩa cổ điển, châm biếm xuất phát từ những quy phạm đạo đức và thẩm mỹ trừu tượng; khách thể châm biếm là những nhân vật tập trung những đặc điểm tiêu cực. Ở thời đại Khai Sáng, sự phê phán gay gắt nhằm vào trạng thái thiếu hoàn thiện của thế gian và của bản tính người. Một số trào lưu ở thế kỷ XX như "kịch phi lý" đã xây dựng một kiểu "phản châm biếm" đặc sắc. Ở nửa sau thế kỷ XX châm biếm xâm nhập vào các tác phẩm giả tưởng khoa học và phản không tưởng (A. Huxley, I. Asimov, K. Vonnegut).

Người ta nêu lên một số dạng tác phẩm châm biếm. Châm biếm giả tưởng, châm biếm phúng dụ, châm biếm triết lý – là những tác phẩm tập trung nghiên cứu đối tượng; nhân vật là những khái niệm logic được nhân cách hóa; cốt truyện là một hệ thống cấu trúc trí tuệ được phiên dịch thành ngôn ngữ nghệ thuật (*Candide* của Voltaire, *Gulliver du ký* của Swift). Loại châm biếm chế giễu những cá nhân gây hại - nghiên cứu bản chất cái ác ở bình diện tâm lý (*Nhà Golovlev* của Saltykov-Schedrin, *Hội chợ phù hoa* của Thackeray); loại này thường dùng lối miêu tả "giống như thực", v.v.

Ở phương Đông, châm biếm cũng tạo thành một mảng lớn ở nhiều nền văn học dân tộc: *Liêu Trai chí dị*, *Chuyện*

làng Nho (Trung Quốc), *Truyện bịp bợm* (của Suri, Ấn Độ), thơ của Ubeit Zakani, Omar Khayyam (Iran), Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Trần Tế Xương (Việt Nam), v.v.

CHÍNH LUẬN

Một thể loại văn học, một thể tài báo chí; thường nêu các vấn đề có tính thời sự về chính trị, kinh tế, xã hội, văn hóa, văn học, tư tưởng, v.v. Mục tiêu của chính luận là: tác động đến dư luận xã hội đương thời, đến lối sống, đến các quyền lợi chính trị hiện hành; đề xuất việc củng cố hoặc thay đổi chúng cho phù hợp với quyền lợi giai cấp hoặc với lý tưởng xã hội, đạo đức. Đối tượng của chính luận là toàn bộ cuộc sống quá khứ và hiện tại, cuộc sống cá nhân và cuộc sống xã hội, đời sống thực và đời sống được phản ánh trong báo chí, nghệ thuật. Các bức tranh thực tại, các tính cách và số phận con người hiện diện ở tác phẩm chính luận như những chứng cứ lấy từ chính đời sống, như một hệ thống những luận cứ, như đối tượng của sự phân tích, hoặc được dùng làm cơ sở của xúc cảm, làm "tác nhân" kích thích, làm nguyên cớ để lên án, tố cáo, hoặc chất vấn các giới hữu quan, để khẳng định lý tưởng.

Chính luận luôn luôn là hành vi tranh đấu (ngấm ngầm hoặc công nhiên) về chính trị, xã hội, tôn giáo, triết học, tư tưởng; nó luôn mang định hướng phe nhóm, đảng phái và ý thức hệ. Phong cách chính luận nổi bật ở tính khuynh

hướng công nhiên, ở tính luận chiến, tính cảm xúc; nó gần gũi với giọng điệu, kết cấu và chức năng của lời diễn thuyết.

Chính luận có vai trò rất đáng kể trong lịch sử văn hóa, trong các phong trào xã hội.

CHƠI CHỮ

Xem: *Lộng ngữ*

CHÚ GIẢI

Một thể tài nghiên cứu ngữ văn, nhằm giải thích, giải nghĩa văn bản những tác phẩm của quá khứ, nhất là những tác phẩm có ý nghĩa quan trọng của văn học dân tộc và văn học thế giới. Nhà chú giải có nhiệm vụ trình bày tiến trình và kết quả nghiên cứu phân tích văn bản, kèm theo đó là công bố (xuất bản) văn bản. Công trình chú giải, vì vậy, luôn luôn gắn với tác phẩm được chú giải. Ngành chú giải học liên quan mật thiết với ngành văn bản học và các ngành khác (nghiên cứu văn học, sử học, mỹ học, thi học lịch sử, lịch sử ngôn ngữ, khảo cổ học, cổ văn tự học, v.v.). Tùy theo những nhiệm vụ và vấn đề chú giải, có thể có một số dạng thức chú giải khác nhau. Loại chú giải thiên về văn bản học chú ý phân tích các ngọn nguồn, xuất xứ của văn bản, biện giải cho sự lựa chọn nguồn xuất xứ chủ yếu, luận chứng cho một cách đọc cách hiểu, một cách đính chính nào đó, trình

bày lịch sử văn bản, công bố các dị bản (khảo dị). Loại chú giải mang tính văn học sử chú trọng phân tích những cơ sở lịch sử của văn bản, cung cấp một ý niệm về vị trí của văn bản trong lịch sử văn học. Loại chú giải mang tính tiểu sử, sự kiện chú trọng xác định những liên hệ của tác phẩm với cuộc đời nhà văn, nói rõ về những sự kiện lịch sử, những sự việc thực, những hoàn cảnh, những nhân vật được văn bản nhắc tới. Loại chú giải mang tính ngôn ngữ học chú trọng phát hiện những đặc điểm từ vựng và cú pháp của nhà văn (tác giả văn bản được chú giải), giải nghĩa các từ ngữ cổ, các điển tích, điển cố văn học. Chú giải học luôn luôn mang tính thực hành, đòi hỏi một quan điểm lịch sử cụ thể, một sự hiểu biết tương đối toàn diện. Nhà chú giải, vì vậy, phải là học giả có trình độ khá cao.

CHỦ ĐỀ

Vấn đề (triết lý, xã hội, đạo đức, và các loại hình tư tưởng khác) được đặt ra trong tác phẩm. Chủ đề bao giờ cũng được hình thành và được thể hiện trên cơ sở đề tài. Tác phẩm văn học có thể gồm một hoặc nhiều chủ đề. Những thuộc tính chung hoặc gần gũi về chủ đề và đề tài là căn cứ để tập hợp tác phẩm theo các nhóm thể tài. Tính cộng đồng về chủ đề có thể bộc lộ ở những sáng tác khác nhau của cùng một nhà văn, của một thời kỳ văn học, hoặc bộc lộ ở nhiều giai đoạn khác nhau của một hoặc một số nền văn học.

CHỦ NGHĨA ẤN TƯỢNG

Một khuynh hướng trong nghệ thuật tạo hình, văn học, âm nhạc, nghệ thuật nhiếp ảnh, xuất hiện vào nửa cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX ở châu Âu. Được hình thành ở hội họa Pháp những năm 60 - 70 (tên gọi impressionnisme xuất hiện sau cuộc triển lãm 1874, tại đó có bày bức tranh của C. Monet nhan đề *Ấn tượng. Mặt trời mọc*), tập hợp một loạt họa sĩ cách tân (Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas...), chủ nghĩa ấn tượng đem cái đẹp của thực tại thường ngày và của lễ hội theo cảm nhận của họ đối lập với lối ước lệ của nghệ thuật quan phương thính phòng. Họ truyền đạt ở sáng tác trong các thể loại hội họa của họ những ấn tượng vụt thoáng về ngoại cảnh, mô tả sự sống như một thứ thi ca của tự nhiên.

Ngoài Pháp, chủ nghĩa ấn tượng cũng xuất hiện ở Đức, Nga, Hoa Kỳ và một số nước khác. Từ hội họa, khuynh hướng này lan sang điêu khắc (của Italia, Pháp, Nga), âm nhạc (ví dụ sáng tác của C. Debussy).

Ở văn học, chủ nghĩa ấn tượng hình thành một cách tương đối độc lập (anh em Goncourt, J. Huysmans, Maupassant), trên bước chuyển từ chủ nghĩa tự nhiên sang chủ nghĩa tượng trưng. Nhiều nhà nghiên cứu xem chủ nghĩa ấn tượng trong văn học như một hiện tượng phong cách (đặc trưng cho những nhà văn mang tín niệm khác nhau) hoặc hẹp hơn, như một trào lưu (trào lưu này thiên

về cảm quan suy đồi, hình thành ở giao thời của thế kỷ XIX sang thế kỷ XX) hơn là một khuynh hướng.

Những dấu hiệu của "phong cách ấn tượng chủ nghĩa" là: gạt bỏ những hình thức có sẵn; hướng về lối truyền đạt đối tượng trong những nét phác họa rời rạc, mỗi nét là một ấn tượng chốc lát, song, khi nhìn bao quát chỉnh thể lại có thể thấy sự thống nhất và mối liên hệ kín đáo của chúng. Nguyên tắc đề cao giá trị của "ấn tượng đầu tiên" này đem lại khả năng dẫn dắt trần thuật thông qua những chi tiết tựa hồ như chỉ do "hú họa" mà nắm bắt được - điều này rõ ràng là vi phạm tính phối hợp chặt chẽ của bình diện trần thuật, vi phạm nguyên tắc lựa chọn cái cốt yếu trong sáng tác; tuy vậy kiểu sự thật "ngoài rìa" này lại khiến tác phẩm có những nét sáng rõ, tươi tắn, tư tưởng tác phẩm trở nên chi tiết hóa, đa diện. Sáng tác của những nhà văn lớn như Maupassant, Tchekhov, Bunin, v.v. - chứng tỏ điều này.

Đầu thế kỷ XX xuất hiện một số dạng thức chủ nghĩa ấn tượng dựa trên cơ sở chủ nghĩa hiện thực. Anh em J. và E. Goncourt (được mệnh danh là "những thi sĩ của hệ thần kinh", "những kẻ xem trọng những cảm giác khó thấy") là những người khai sinh "chủ nghĩa ấn tượng tâm lý" mà kỹ thuật tinh tế của nó có thể thấy ở tiểu thuyết *Đói* của K. Hamsun, ở những truyện vừa đầu tay của Th. Mann, ở văn xuôi S. Zweig, ở thơ trữ tình R. M. Rilke, I. F. Annenski. Chất hội họa xao xuyến cũng thấy có trong sáng tác của anh em Goncourt, của E. Zola trong các đoạn miêu tả Paris (*Một*

trang tình), của nhà văn Đan Mạch J. P. Jacobsen (truyện vừa *Mogens*). Nguyên tắc thẩm mỹ và các biện pháp kỹ thuật của chủ nghĩa ấn tượng cũng có sự gần gũi với chủ nghĩa lãng mạn mới (R. L. Stevenson, J. Conrad, H. von Hofmannsthal) và chủ nghĩa tượng trưng (P. Verlaine, S. Mallarmé, S. George, M. Maeterlinck, K. D. Balmont). Về sau, trong sáng tác của K. Hamsun, P. Altenberg và một số nhà văn khác ở đầu thế kỷ XX, chủ nghĩa ấn tượng ít nhiều tách khỏi các nguyên tắc hiện thực chủ nghĩa, trở thành một cái nhìn, một kiểu cảm quan riêng, có phần nghiêng về văn học dòng ý thức (sáng tác của M. Proust).

Nói chung, chủ nghĩa ấn tượng không phải là một trường phái thống nhất, một phong cách nghệ thuật riêng, tuy vậy nhiều phát hiện nghệ thuật của nó đã nhập vào văn hóa thẩm mỹ hiện đại.

CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN

Một khuynh hướng của nghệ thuật tạo hình, kiến trúc và văn học, hình thành và phát triển ở Đức từ l905 đến 1920, lan rộng ảnh hưởng trong văn hóa một số nước khác ở châu Âu. Thuật ngữ "chủ nghĩa biểu hiện" (Expressionismus) được dùng trên sách báo lần đầu vào 1911 bởi Ch.Walden, người sáng lập tạp chí *De Sturm* của khuynh hướng này.

Nảy sinh như là phản ứng lại những khủng hoảng xã hội đầu thế kỷ XX (chiến tranh thế giới 1914-1918, các chấn

động cách mạng sau đó), những người theo khuynh hướng này phản đối chiến tranh, chống lại tình trạng vô hồn hóa cuộc sống, chống lại sự áp chế của các cơ cấu xã hội đối với cá nhân, đôi khi họ hướng tới đề tài cách mạng. Tâm trạng nổi loạn ở họ kết hợp với nỗi kinh hoàng trước thực tại hỗn độn. Khủng hoảng của nền văn minh hiện đại xuất hiện ở tác phẩm của họ như một trong những khâu của một tai biến kiểu Khải Huyền.

Dựa vào triết học trực giác của Bergson, hiện tượng học của Husserl, xuất phát từ việc nhấn mạnh cái chủ quan trong hoạt động phản ánh, những người theo chủ nghĩa biểu hiện bút chiến với chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa ấn tượng; họ tuyên bố mục tiêu của nghệ thuật không phải là miêu tả hiện thực đương thời mà là biểu hiện cái thực chất của nó. Nguyên tắc chủ quan này khiến lĩnh vực cảm giác, xúc cảm trở nên có ưu thế trong chủ nghĩa biểu hiện. Những đặc điểm phong cách của chủ nghĩa biểu hiện là: tinh thần "phản cổ điển"; chối bỏ tính trong sáng hài hòa của hình thức; ham thích những khái quát trừu tượng; ham thích lối biểu cảm chói gắt; ham thích những sắc điệu kích động; xu thế chủ ý làm méo lệch các bức tranh thực tại trong tác phẩm nghệ thuật. Trung tâm thế giới nghệ thuật của chủ nghĩa biểu hiện là trái tim người bị giày vò vì tình trạng vô hồn của thế giới hiện đại, vì sự tương phản giữa sống và chết, tinh thần và thể xác, văn minh và tự nhiên. Việc cải biến thực tại, - như nhiều người theo chủ nghĩa biểu hiện kêu gọi, - cần được bắt đầu từ việc cải biến ý thức con người. Hệ quả nghệ thuật của

luận đề này là việc cào bằng cái bên trong và cái bên ngoài: sự xúc động của nhân vật, "phong cảnh của tâm hồn" đều được trình bày như là làm chấn động và cải biến thực tại. Chủ nghĩa biểu hiện không chú trọng đến việc nghiên cứu các quá trình đời sống phức tạp; nhiều tác phẩm của khuynh hướng này thực chất chỉ là những tác phẩm cổ động: không phải là những bức tranh thực tại nhiều chiều, đầy đặn, mà chỉ là sự biểu hiện sắc cạnh những ý tưởng được tác giả coi là hệ trọng; sự biểu hiện mà tác giả đạt tới bằng mọi thủ pháp phóng đại, ước lệ.

Cái nhìn chủ quan, sự nồng nhiệt của cái "tôi" nghệ sĩ là nét tiêu biểu ở thơ ca của chủ nghĩa biểu hiện Đức và Áo (Thrakl, Werfel, J. Becher thời đầu). Những đặc điểm của chủ nghĩa biểu hiện cũng thấy rõ ở văn xuôi L. Frank, F. Kafka. Các thể loại chủ yếu của văn học biểu hiện chủ nghĩa là kịch chính luận, kịch "la hét" mà những nét đặc thù là: quy mô "vũ trụ" của xung đột, tính trừu tượng của hình ảnh con người, ngôn ngữ nhát gừng kiểu điện tín, tiết tấu đột ngột.

Về mặt là một khuynh hướng, chủ nghĩa biểu hiện tồn tại không lâu. Ngoài Đức, Áo, nó còn lan sang văn học Bỉ, các nước Bắc Âu, Hungary, Rumani, Croatia, và muộn hơn nữa là Ba Lan, Hoa Kỳ. Khuynh hướng chủ nghĩa biểu hiện ở văn học Nga thấy rõ ở sáng tác của L. N. Andreev.

Cái nhìn tương phản gay gắt về thế giới - có ngọn nguồn từ chủ nghĩa biểu hiện - là nét tiêu biểu cho nhiều nghệ sĩ thế kỷ XX. Truyền thống của chủ nghĩa biểu hiện bộc lộ khá

rõ ở thơ ca Cộng hòa liên bang Đức (trước1991), ở văn xuôi Gunther Grass, ở sáng tác kịch của P. Weiss, B. Borchert, M. Frish, Durrenmatt.

CHỦ NGHĨA CẤU TRÚC

Một khuynh hướng trong nghiên cứu văn học; một trong những phương pháp nghiên cứu của khoa học nhân văn, có mục đích khám phá, mô tả, giải thích những cấu trúc tư duy vốn là cơ sở của văn hóa quá khứ và hiện tại.

Chủ nghĩa cấu trúc (tiếng Pháp: structuralisme) nảy sinh vào những năm 40 - 50 thế kỷ XX, từ các công trình nghiên cứu của nhà dân tộc học người Pháp Claude Lévi-Strauss. Khi nghiên cứu thần thoại của các bộ tộc ở Nam và Trung châu Mỹ, ông phân lập cấp độ các dữ kiện quan sát (các cấu trúc bề mặt, dễ thay đổi) và cấp độ các kết cấu (các cấu trúc bề sâu, bất biến). Thần thoại được khảo sát như một cấu trúc bất biến của vô thức tập thể (theo tinh thần lý thuyết của C. G. Jung), được bộc lộ trong một loạt những dị bản ở các chuyện kể, các nghi lễ, các bài ca và những thể loại khác mà việc nghiên cứu chúng sẽ cho phép dựng lại được cấu trúc của thần thoại.

Cái bất biến (invariant) của thần thoại là chủ đề; những sự thể hiện cái bất biến ấy trong sáng tác dân gian - là những dị bản, những biến dạng (variant). Chủ nghĩa cấu trúc cũng nghiên cứu những mã truyền thông tin: cùng một thiên

thần thoại với những phần cốt yếu của nó, có thể được kể lại, có thể được miêu tả bằng hành động kịch, có thể được "ca" trong các bài ca nghi lễ, v.v.; có thể được giải thích thông qua những chất liệu và cấu trúc về xã hội (quan hệ tộc loại), về kinh tế (phân chia thức ăn và các phúc lợi khác), về vũ trụ (quan hệ lẫn nhau giữa đất, bầu trời, mặt trời, các vì sao).

Để tái lập một biến dạng nhất định của thần thoại tại mỗi giai đoạn, phải lựa chọn một trong số các yếu tố đồng nghĩa (trục lựa chọn, trục thẳng đứng, paradigme) và kết hợp với các yếu tố trước và sau (trục kết hợp, trục ngang, syntagme). Có vai trò quan trọng trong nghiên cứu cấu trúc là việc phân tích sự chuyển dạng: xác lập "những ngữ pháp", tức là toàn bộ những quy tắc chuyển đổi từ cái bất biến (invariant) sang một biến dạng (variant), từ biến dạng này sang biến dạng khác, từ một mã này sang mã khác. Cuối cùng, phải tìm ra cơ chế sản sinh văn bản. Nhìn chung, chủ nghĩa cấu trúc quan tâm đến các quan hệ giữa các yếu tố của cấu trúc hơn là bản thân từng yếu tố. Tất cả những biện pháp và nhiệm vụ thường gắn liền với chủ nghĩa cấu trúc từ việc nêu ra những liên hệ bên trong văn bản, phân chia cấp độ cấu trúc của tác phẩm và xác lập liên hệ thứ bậc giữa chúng, đến việc mô hình hóa một nhóm tác phẩm, một nhóm khuynh hướng văn học, thậm chí một số thời đại văn học - đều nhằm phân tích những hệ thống quan hệ giữa các yếu tố tạo thành chỉnh thể nghệ thuật. Các cấu trúc đem phân tích thường được chia thành những cặp đôi đối lập theo phép loại suy. Ở thần thoại, đó là: sống >< chết; của mình >< của người khác; đực >< cái; sống >< chín;

v.v... cho đến cặp đôi quan trọng nhất: tự nhiên >< văn hóa. Levi-Strauss coi thần thoại là một hệ thống rất phức tạp gồm những thao tác lôgic vô thức nhằm thanh toán cái mâu thuẫn của các cặp đôi đối lập nhờ một loạt thủ pháp: 1) "đánh trống lảng" (bricolage), cho phép lờ mâu thuẫn đi, ví dụ cấm nói tên thiêng; 2) ẩn dụ hóa, dẫn tới việc thay các tên bị cấm bằng những tên gọi theo một liên tưởng nào đó, và đưa tới việc rút bỏ đối lập; 3) trung lập hóa (môi giới tiến bộ), thay cặp đôi đối lập bằng một cặp đôi khác, ít mạnh hơn, cặp đôi mới lại thay bằng một cặp đôi khác, ít mạnh hơn, cặp đôi mới lại thay bằng một cặp đôi kém mạnh hơn nữa, cứ thế đến chỗ khắc phục đối lập: sống >< chết được thay bằng đối lập thức >< ngủ, v.v... Nói chung chủ nghĩa cấu trúc cấp cho các cặp đôi đối lập một ý nghĩa phổ quát.

Chủ nghĩa cấu trúc hình thành trên cơ sở những sự vận động của khoa học trong thế kỷ XX. Ở lĩnh vực ngôn ngữ học, đóng vai trò tiên khu của chủ nghĩa cấu trúc là: các công trình của Ferdinand de Saussure, người sáng lập ngữ học cấu trúc; các công trình của nhà ngữ học Nga - Ba Lan I. A. Baudouin de Courtenay; các công trình của các trường phái ngôn ngữ học Prague, Moskva, Copenhagen, Anh, Mỹ (phồn thịnh vào những năm 1930); ở lĩnh vực ký hiệu học là các công trình của hai nhà khoa học Hoa Kỳ Ch. Pierce và Ch. Morris (cuối thế kỷ XIX - đầu XX); ở lôgic học là các công trình của B. Russell, R. Carnap, Ch. Reichenbach (nửa đầu thế kỷ XX). Ở Nga, chủ nghĩa cấu trúc có tiền đề từ các công trình của nhóm OPOJAZ và nhóm ngôn ngữ Moskva,

các công trình của V. Ja. Propp (*Hình thái học truyện cổ tích*, 1928), L. S. Vygotski, M. M. Bakhtin... Từ những năm 1960 dưới thời Xô Viết, phương pháp cấu trúc được áp dụng vào ngôn ngữ học, nghiên cứu văn học, nhất là vào ký hiệu học. Hai trung tâm chính của chủ nghĩa cấu trúc ở Liên Xô (cũ) là khoa văn học Nga của đại học Tartu (nay thuộc Estonia), tiêu biểu là Ju. M. Lotman; và ban loại hình học cấu trúc ngôn ngữ thuộc Viện Slave và Balkan trực thuộc Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, đặt tại Moscow, tiêu biểu là các nhà khoa học: V.V. Ivanov, V. N. Toporov. Trong nghiên cứu ngôn ngữ thơ, nhà toán học A. N. Kolmogorov xác định nhịp điệu (rythm) là biến dạng, vần điệu (metr) là cái bất biến. Một số luận điểm của M. M. Bakhtin (về tiểu thuyết phức điệu như là sự đối thoại của các ý thức, về bản chất ký hiệu của một loạt tình huống trong thể loại menippée, về sự đối lập cái "phần trên" mang tính tinh thần và "phần dưới mang tính vật chất-thân xác" trong "chủ nghĩa hiện thực nghịch dị", v.v...), và của một số nhà nghiên cứu khác, đều có liên quan tới các vấn đề cấu trúc và ký hiệu học.

Các biện pháp nghiên cứu của chủ nghĩa cấu trúc, ở từng nước, lại có sự gặp gỡ với truyền thống khoa học dân tộc. Các nhà cấu trúc luận Pháp như Roland Barthes, Tz. Todorov, J. Kristéva, A. J. Greimas tập trung vào các vấn đề lý thuyết và vào phân tích nội quan các văn bản thi ca. A. J. Greimas xem một trong những đặc tính cơ bản của văn bản là sự "đồng đẳng" (isotopie) - một đặc tính tạo nghĩa của nó, với tư cách là tổng hòa của vô vàn cách đọc ngang quyền

nhau. Barthes và Kristéva và các nhà cấu trúc luận Pháp muốn xem chủ nghĩa cấu trúc như một lý thuyết triết học đại cương, gồm cả nhận thức luận và bản thể luận, của thời kỳ sau chủ nghĩa hiện sinh - điều này bị các học giả macxit phản đối.

Cho đến gần cuối thế kỷ XX, chủ nghĩa cấu trúc vẫn còn là đề tài tranh luận; những người tán dương nó thì nhân danh việc gắng đạt tới tri thức chính xác cho khoa học nhân văn ở thời đại cách mạng khoa học công nghệ; những người phê phán nó thì nhân danh việc chống lại xu hướng phi nhân bản hóa các khoa học nhân văn.

Trong nghĩa hẹp, chủ nghĩa cấu trúc trỏ riêng một trào lưu triết học-khoa học khá phổ biến những năm 1960 ở Pháp; một số đại diện của trào lưu này tuyệt đối hóa một số nguyên tắc khoa học cụ thể của phương pháp cấu trúc luận hoặc biến nó thành một học thuyết triết học xã hội.

CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN

Một khuynh hướng trong nghệ thuật được phát triển đến đỉnh cao ở châu Âu vào thế kỷ XVII; một phong cách nghệ thuật và một lý thuyết mỹ học. Chủ nghĩa cổ điển có một lịch sử bốn thế kỷ, từ thế kỷ XVI đến những năm 30 thế kỷ XIX. Suốt thời gian này nó đã có sự tiến hóa đáng kể, đã trải qua một số giai đoạn phát triển, vừa bảo lưu những nguyên tắc cơ bản, vừa có những kiểu loại và những dạng

thức mang tính dân tộc. Nhìn chung, chủ nghĩa cổ điển mang những đặc tính như: tinh thần duy lý; tính chất quy phạm hóa của sáng tác; xu hướng đạt tới những hình thức hài hòa hoàn thiện, đạt tới tính hoành tráng, trong sáng, thanh nhã của phong cách; xu hướng đạt tới tính cân bằng của bố cục; đồng thời chủ nghĩa cổ điển cũng có những yếu tố sơ lược hóa, hình thức hóa, lý tưởng hóa trừu tượng.

Chủ nghĩa cổ điển được hình thành trong hoạt động nghệ thuật và hoạt động lý luận của một số nhà nhân văn Italia thế kỷ XVI muốn nêu lên và biện giải các quy luật cơ bản và các nhiệm vụ nghệ thuật của văn nghệ cổ đại Hy La và của văn nghệ Phục Hưng, xây dựng lý luận nghệ thuật, ngôn ngữ văn học dân tộc và một nền sân khấu kịch mới (D. D. Trissino, J. C. Scaliger, L. Castelvetro, T. Tasso, v.v...). Để tạo nên lý luận của mình, họ đã dựa vào việc phân tích và lý giải thi học thời cổ đại Hy La. Chủ nghĩa cổ điển đạt đến độ toàn thịnh ở văn hóa Pháp thế kỷ XVII - đầu thế kỷ XVIII, thời kỳ củng cố chế độ quân chủ chuyên chế, khi giai tầng tư sản tạm thời liên kết với vương quyền chống lại những tàn dư của chế độ phong kiến cát cứ nhằm xây dựng một quốc gia dân tộc tập quyền thống nhất. Giai đoạn chính trị mới này đã thúc đẩy mạnh mẽ các hoạt động xã hội và làm phát triển nghệ thuật (sáng tác văn học kịch của P. Corneille, J. Racine, J.B. Molière, sáng tác hội họa của N. Poussin; việc xây dựng quần thể điện Versailles và mặt tiền điện Louvre ở Paris, v.v...).

Chủ nghĩa cổ điển được xác lập ở tất cả các loại hình nghệ thuật. Chủ đề căn bản của chủ nghĩa cổ điển - tương quan giữa cái riêng và cái chung - vừa nổi bật ở cấp độ nội dung, vừa là nguyên tắc tạo hình thức, vừa là yêu cầu thẩm mỹ chủ đạo. Tính tất yếu của việc lệ thuộc vào cái chung được quan niệm như là sự bộc lộ thực chất của cái riêng thông qua mối quan hệ với cái chung. Trọng tâm chú ý là vấn đề tương tác giữa con người và xã hội. Quan điểm mỹ học của chủ nghĩa cổ điển dựa vào triết học chủ nghĩa duy lý của Descartes - với lý tưởng về tính sáng rõ và trật tự; với sự sùng bái lý trí, không tin những cái bề ngoài; với việc đề ra nhiệm vụ nắm vững phương pháp diễn dịch; với ý niệm coi thế giới như một hệ thống tuy nhiều chiều cạnh phức tạp nhưng là chỉnh thể toàn vẹn, được luận chứng bởi một nguyên tắc duy nhất. Nguyên tắc mỹ học căn bản của chủ nghĩa cổ điển là sự trung thành với tự nhiên - cái tự nhiên được lý trí tổ chức lại về mặt logic, cái tự nhiên có phẩm giá về mặt sáng tạo nhờ lý trí. Theo các lý thuyết gia của chủ nghĩa cổ điển, cái đẹp - sự cân xứng, các tỷ lệ, mức độ, sự hài hòa, v.v. - là thuộc tính khách quan của thế giới, cần phải được tái tạo trong nghệ thuật một cách hoàn thiện, theo mẫu mực thời cổ đại Hy La. Mỹ học của chủ nghĩa cổ điển mang tính chất quy phạm; điều này có nguyên nhân ở việc nó tự đề ra nhiệm vụ tái sinh lý tưởng nghệ thuật thời cổ Hy La, đồng thời điều này cũng tiêu biểu cho thời đại mà cách nhìn còn mang tính chất siêu hình và cơ giới. Xu hướng quy phạm hóa của hệ thống nghệ thuật chủ nghĩa cổ điển phản ánh khá rõ kinh nghiệm nghệ

thuật của thời đại, giúp cho các nghệ sĩ nắm vững tay nghề; song, do chỗ muốn thể chế hóa sự sáng tạo, nó lại hạn chế cá tính của nghệ sĩ, ngăn trở sự phát triển của nghệ thuật.

Thi học của chủ nghĩa cổ điển được hoàn thiện thành hệ thống với sự xuất hiện tác phẩm *Nghệ thuật thi ca* (1674) của N. Boileau.

Chủ nghĩa cổ điển thiết lập một hệ thứ bậc khắt khe cho các thể loại, gồm các thể loại "thượng đẳng" và các thể loại "hạ đẳng". "Thượng đẳng" gồm bi kịch (tragédie), sử thi (épopée), tụng ca (ode); lĩnh vực miêu tả của chúng là các bậc quân vương, tướng lĩnh, các nhân vật thần thoại, các nhà tu hành. "Hạ đẳng" gồm hài kịch (comédie), trào phúng (satire), thơ ngụ ngôn; lĩnh vực miêu tả của chúng là đời sống thường nhật riêng tư của những con người ở giai tầng trung lưu. Mỗi thể loại có những giới hạn nghiêm ngặt và những dấu hiệu hình thức rạch ròi, không được phép lẫn lộn cái cao cả với cái thấp hèn, cái bi với cái hài, cái anh hùng với cái thường nhật, v.v. Thể loại chủ đạo của văn học chủ nghĩa cổ điển là bi kịch, nhằm vào những vấn đề xã hội và đạo đức hệ trọng nhất của thời đại. Các xung đột xã hội ở bi kịch chủ nghĩa cổ điển được khúc xạ vào tâm hồn những nhân vật đang bị đặt vào tình trạng nhất thiết phải lựa chọn giữa bổn phận đạo đức và dục vọng cá nhân. Ở kiểu xung đột này, chính sự phân cực giữa tồn tại xã hội và tồn tại riêng tư của con người lại là cái quy định cấu trúc của hình tượng. Bản chất tộc loại, xã hội, cái "tôi" tư duy lý tính được đem đối lập

với tồn tại cá nhân trực tiếp của chính các nhân vật đã trở thành điểm nhìn của lý trí, khiến nó dường như phải đứng từ bên ngoài để tự quan sát chính mình, để day dứt vì sự phân ly của mình, để đảm nhận cái mệnh lệnh phải trở nên ngang hàng với cái "tôi" lý tưởng của mình. Ở thời kỳ đầu (các vở bi kịch của Corneille), mệnh lệnh này còn hòa hợp với bổn phận trước quốc gia và ý chí lý tính của nhân vật bao giờ cũng thắng; về sau (trong sáng tác của Racine) theo mức độ lạ hóa của quốc gia, mệnh lệnh ấy mất dần nội dung chính trị, chỉ còn mang tính chất thẩm mỹ. Cảm nhận về khủng hoảng đang tới với hệ thống chuyên chế bộc lộ rõ rệt ở các bi kịch của Racine - những tác phẩm mà bố cục nghệ thuật chặt chẽ đến mức lý tưởng lại mâu thuẫn với trạng thái hỗn độn của những dục vọng tự phát và mù quáng ngự trị trong các tác phẩm ấy - những dục vọng mà khi đối mặt với chúng, cả ý chí lẫn lý trí con người đều bất lực.

Ở chủ nghĩa cổ điển Pháp, đạt tới mức phát triển cao chính là các thể loại "hạ đẳng": thơ ngụ ngôn của La Fontaine, các tác phẩm trào phúng của Boileau, hài kịch của Molière. Chính ở các thể loại này, hình tượng được xây dựng không phải từ lịch sử quá khứ xa xôi đã bị lý tưởng hóa hoặc từ huyền thoại cổ, mà được xây dựng trong vùng xúc tiếp thẳng với đương thời, do vậy ở đây có sự phát triển của các yếu tố hiện thực chủ nghĩa. Điều này trước hết gắn với Molière; hài kịch, với sự sáng tạo của ông, đã không còn là thể loại "hạ đẳng": những vở xuất sắc được người ta gọi là "hài kịch thượng hạng", vì trong đó đề cập những vấn đề

xã hội, đạo đức, triết lý rất hệ trọng của thời đại giống như trong các tác phẩm bi kịch.

Văn xuôi của chủ nghĩa cổ điển thường mô tả các kiểu loại tính cách, dục vọng, với lối hành văn chính xác, sáng rõ (các tác phẩm của các nhà đạo đức học Ph. La Rochefoucauld, B. Pascal, J. La Bruyère, tiểu thuyết tâm lý của Marie Madelaine de La Fayette).

Từ những năm 20 thế kỷ XVIII, chủ nghĩa cổ điển lan rộng khắp châu Âu, đồng thời cũng diễn ra những sự phân hóa. Một bộ phận được gọi là chủ nghĩa cổ điển quý tộc cung đình, mang khá rõ tính chất hậu sinh, không hướng tới mẫu mực cổ đại mà hướng về văn nghệ thời Louis XIV. Chủ nghĩa cổ điển Khai Sáng mang lý tưởng tự do chính trị, độc lập dân tộc, công bằng xã hội. Các tác gia Khai Sáng gần gũi với chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVII trong quan niệm về con người (như một chủ thể có ý thức trong quan hệ với thế giới và bản thân, có năng lực bắt các dục vọng của mình phải phục tùng nghĩa vụ xã hội và đạo đức), trong cảm hứng văn minh, trong quan điểm duy lý về sáng tác nghệ thuật. Nhưng định hướng chính trị-xã hội ở các nhà Khai Sáng đã biến đổi. Voltaire theo truyền thống chủ nghĩa cổ điển để viết những vở bi kịch mang cảm hứng tự do, thấm đẫm tinh thần đấu tranh chống chủ nghĩa cuồng tín tôn giáo, chống ách chuyên chế. Hướng về thời cổ đại Hy La như một thế giới mẫu mực lý tưởng - đây vốn là một trong những xu hướng bản chất của chủ nghĩa cổ điển - là một trong những định hướng bề sâu của hệ tư tưởng Khai

Sáng. Các nhà Khai Sáng đi tìm thực chất con người không phải ở các điều kiện xã hội của sinh tồn nhân loại, không phải ở lịch sử, mà ở thiên tính (tự nhiên) người được họ hiểu một cách trừu tượng - cái thiên tính mà theo họ, đã được thể hiện một cách lý tưởng trong di sản cổ đại cổ điển. Chủ nghĩa cổ điển Khai Sáng gắn bó mật thiết với văn học của Đại cách mạng Pháp, nền văn học thể hiện khát vọng anh hùng bằng các huyền thoại và truyền thuyết cổ đại (sáng tác văn học của M. Chénier, hội họa của J. David và các tác gia khác).

Dưới ảnh hưởng của văn học Pháp, chủ nghĩa cổ điển được phát triển ở một số nước châu Âu như Anh (A. Pope, J. Addison), Italia (V. Alfieri), Đức (Gottsched). Đến nửa cuối thế kỷ XVIII xuất hiện chủ nghĩa cổ điển Weimar với tư cách một hiện tượng nghệ thuật độc đáo.

Là một khuynh hướng trong văn học Khai Sáng ở Đức vào những năm 80 - 90 của thế kỷ XIX, chủ nghĩa cổ điển Weimar có nhiều khác biệt so với chủ nghĩa cổ điển Pháp. Tiêu biểu cho khuynh hướng này là các tác phẩm của Goethe và Schiller trong thời kỳ hai ông cộng tác với nhau ở thành phố Weimar; là các luận văn lý thuyết của Winckelmann và Humboldt. Cự tuyệt phong trào "Bão táp và xung kích", khắc phục tính phiến diện của lối sùng bái tình cảm kiểu Rousseau, chủ nghĩa cổ điển Weimar hướng về thời cổ đại Hy La như một lý tưởng của sự hình thành nhân cách tự do, hài hòa, nhân bản. Các tác phẩm của khuynh hướng này thường hướng đến tính quy mô của các hình tượng, sự giản

dị trong bố cục, sự hoàn thiện của hình thức. Khác với văn học chủ nghĩa cổ điển Pháp, mỹ học của chủ nghĩa cổ điển Weimar không gắn với giáo điều; sáng tác của những đại diện xuất sắc thuộc khuynh hướng này - Goethe và Schiller - nổi bật ở tính phong phú và đa dạng về thể loại; các thể loại cũng không bị quy phạm hóa.

Ở Nga, chủ nghĩa cổ điển nảy sinh vào cuối thế kỷ XVIII trong sáng tác của những nhà văn như A. Kantemir, V. Trediakovski, M. Lomonosov. Chính ở thời đại chủ nghĩa cổ điển, từ nửa sau thế kỷ XVII, văn hóa Nga chuyển nhanh sang hướng Âu hóa (ảnh hưởng văn hóa Byzance và Nam Slave từ lâu đời dần dần được thay thế bằng ảnh hưởng của văn hóa Tây Âu); văn học Nga chú ý lĩnh hội các hình thức, phong cách, thể loại đã hình thành ở châu Âu, hội nhập vào dòng mạch phát triển văn học chung của châu Âu đồng thời giữ lấy bản sắc riêng.

Nhìn chung, đến sau Đại cách mạng Pháp (1789-1794), chủ nghĩa cổ điển trở nên suy thoái, nhường vị trí chủ đạo trong nghệ thuật châu Âu cho chủ nghĩa lãng mạn. Tuy vậy những trào lưu mang tính chất hậu sinh của chủ nghĩa cổ điển còn tồn tại ở Pháp đến những năm 30 của thế kỷ XIX.

CHỦ NGHĨA ĐA ĐA

Một trong những trào lưu tiền phong chủ nghĩa trong văn học, nghệ thuật tạo hình và sân khấu ở Tây Âu (1916-

1922); nảy sinh hầu như cùng lúc ở New York (Mỹ) và Zuerich (Thụy Sĩ). Tên gọi dadaisme là do thủ lĩnh trào lưu này - nhà thơ người Rumani T. Tzara ngẫu nhiên tìm thấy từ này ở tiếng Pháp ("dada" ở tiếng Pháp là con ngựa gỗ, nghĩa bóng trỏ tiếng lầu bầu, không có nghĩa, của trẻ con).

Về mặt tư tưởng, phong trào của phái đa đa mang tính chất nổi loạn chống chiến tranh đế quốc (đại chiến thế giới 1914-1918), chống lại những giá trị xã hội và thẩm mỹ đang được biện hộ và thần thánh hóa. Họ cho rằng chiến tranh chỉ làm thức dậy ở con người các bản năng thú vật từ ngàn xưa, còn lý trí, đạo đức, thẩm mỹ thì trở thành những mặt nạ giả đạo đức. Vay mượn phái lập thể kỹ thuật dán ghép, vay mượn phái vị lai nhiệt hứng tuyên ngôn và hành động bê bối nơi công cộng, vay mượn phái trừu tượng lối sáng tác tùy hứng, chủ nghĩa đa đa muốn đả phá ý niệm đã ổn định về nghệ thuật, về các loại hình và loại thể nghệ thuật; họ mỉa mai châm biếm thành tựu sản xuất hàng loạt đối với sản phẩm văn hóa. Họ xem sáng tác nghệ thuật như quá trình ngẫu nhiên, như hoạt động tự động của tâm lý, họ trông cậy vào lối ứng tác tập thể mang tính đồng hiện, lối dán ghép ảnh một cách tùy hứng; sáng tác ngôn từ của họ là sự tổ hợp một cách vô nghĩa các từ và ngữ âm. Một trong số những môn đồ của phái đa đa là họa sĩ M. Duchane, để đả phá các giá trị thẩm mỹ truyền thống, phá vỡ sự phân giới giữa nghệ thuật và cuộc đời đã biện giải về lý thuyết và định thực hiện bằng thực tiễn ý định đưa vào văn hóa nghệ thuật cái gọi là "ready-made" (tiếng Anh, nghĩa là đồ vật sản xuất công

nghiệp); ông đem trưng bày tại nhiều triển lãm những đồ vật như khung xe đạp, máy sấy bát đĩa, bồn tắm.

Từ 1922, đa số các nhà đa đa ở Pháp chuyển sang chủ nghĩa siêu thực, các nhà đa đa ở Đức chuyển sang chủ nghĩa hiện sinh. Về sau chủ nghĩa đa đa còn có ảnh hưởng đến sự ra đời những trào lưu văn nghệ như "happening", "body-art", "pop art", "nghệ thuật khái niệm".

CHỦ NGHĨA FREUD VÀ VĂN HỌC

"Chủ nghĩa Freud" (Freudisme) là thuật ngữ trỏ chung những quan niệm nhân chủng học triết học và tâm lý học của nhà tâm thần học Áo Sigmund Freud và của những học thuyết, trường phái phổ biến rộng rãi trong văn hóa thế kỷ XX vốn phát triển trên cơ sở các quan niệm của Freud.

Học thuyết của Freud được gọi là phân tâm học (psychoanalyse), là khuynh hướng lý giải sự phát triển và cấu trúc của cá nhân bằng những nhân tố tâm lý phi lý tính, đối lập với ý thức, là khuynh hướng sử dụng kỹ thuật "liệu pháp tâm lý" dựa vào các quan niệm ấy. Vốn nảy sinh như một quan niệm lý giải và chữa trị bệnh tâm thần, chủ nghĩa Freud về sau đã đưa vị trí của mình lên hàng một học thuyết khái quát về con người, xã hội, văn hóa, và có ảnh hưởng to lớn. Cốt lõi của chủ nghĩa Freud tạo ra ý niệm về cuộc chiến tranh bí mật, vĩnh cửu giữa các lực tâm lý vô thức (mà chủ yếu là ham muốn tính dục - *libido*) ẩn giấu trong chiều sâu

của cá thể người, và cái tất yếu phải sống được trong môi trường xã hội vốn thù địch với cá thể ấy. Những răn cấm từ phía môi trường xã hội (tạo ra sự "kiểm duyệt" của ý thức) - gây ra những thương tổn tâm thần, dồn nén năng lượng của những ham muốn vô thức; năng lượng ấy sẽ vượt ra theo những lối thoát quanh co dưới dạng những triệu chứng bệnh tâm thần, chiêm bao, những hành vi lầm lỗi (nói lỡ lời, viết nhịu), lãng quên những điều gây khó chịu cho người khác, v.v. Ở chủ nghĩa Freud, các quá trình và hiện tượng tâm lý được khảo sát từ ba góc độ cơ bản: góc độ vùng, góc độ năng động, góc độ tiết kiệm. Khảo sát về vùng tức là nêu ra ý niệm sơ đồ "không gian" của cấu trúc đời sống tâm thần dưới dạng những bậc khác nhau, có vị trí, chức năng và quy luật phát triển riêng. Ban đầu, hệ thống vùng đời sống tâm thần được Freud trình bày trong ba bậc: vô thức, tiềm thức và ý thức; tương quan giữa chúng được điều tiết bằng sự kiểm duyệt. Từ đầu những năm 1920, Freud phân chia thành các bậc khác hẳn: cái 'Tôi" (Ego), cái "Nó" (Id) và cái "Siêu Tôi" (Super-Ego); hai bậc nói sau khu trú ở tầng vô thức. Sự khảo sát tính năng động của các quá trình tâm thần đòi hỏi phải nghiên cứu chúng như những hình thức thể hiện của các ham muốn, các khuynh hướng, v.v. nhất định (thường bị che giấu khỏi ý thức), đồng thời nghiên cứu cơ chế chuyển dịch một cấu trúc tâm thần này sang một cấu trúc khác. Sự khảo sát từ góc độ tiết kiệm tức là phân tích các quá trình tâm lý từ phương diện đảm bảo năng lượng của chúng (nhất là năng lượng libido). Ngọn nguồn năng

lượng, theo Freud, là cái "Nó". "Nó" là trung tâm của những bản năng mù: hoặc là bản năng tính dục, hoặc là bản năng xâm kích, chúng muốn được thỏa mãn ngay lập tức, không kể gì đến các quan hệ của chủ thể với thực tại bên ngoài. Cái thích ứng với thực tại ấy là cái "Tôi"; cái "Tôi" tiếp nhận thông tin về thế giới xung quanh và về trạng thái cơ thể, lưu giữ thông tin ấy vào ký ức và điều chỉnh các hành động phúc đáp của cá thể theo lợi ích tự vệ của mình. Cái "Siêu Tôi" bao hàm những khuôn mẫu, những răn cấm và những khích lệ về đạo đức, được cá nhân lĩnh hội một cách vô thức trong quá trình giáo dục, trước hết là từ cha mẹ. Nảy sinh nhờ cơ chế đồng nhất hóa (identification) của đứa trẻ với người lớn (người cha), cái "Siêu Tôi" thường được bộc lộ dưới dạng lương tâm và có thể gây nên cảm giác sợ hãi và có tội. Do chỗ sự đòi hỏi cái "Tôi" từ phía cái "Nó", cái "Siêu Tôi" và thực tại bên ngoài (mà một cá thể buộc phải thích ứng) là không trùng hợp, nên cá nhân tất phải ở trong tình thế xung đột. Điều này tạo ra sự căng thẳng quá sức mà cá thể chỉ có thể thoát khỏi nhờ những "cơ chế bảo vệ": đó là sự dồn ép, là sự lý tính hóa, là sự thăng hoa (sublimation), là sự thoái lui. Chủ nghĩa Freud cho rằng tuổi thơ ấu (lứa tuổi dường như quy định một cách đơn trị cả tính cách lẫn tâm thế của nhân cách người lớn) có vai trò quan trọng trong sự hình thành các nguyên cớ. Nhiệm vụ của liệu pháp tâm lý là làm rõ những trải nghiệm gây chấn thương và giải thoát cá nhân khỏi những chấn thương ấy bằng thanh lọc (katharsis), bằng việc nhận ra những ham muốn bị dồn ép, hiểu ra những

nguyên nhân của các triệu chứng bệnh tâm thần. Muốn thế, phải dùng đến sự phân tích các giấc mơ, phải dùng phương pháp "liên tưởng tự do", v.v... Trong quá trình điều trị, thầy thuốc sẽ gặp phải sự đề kháng của bệnh nhân, sự đề kháng này sẽ làm biến đổi tâm thế tích cực về xúc cảm của bệnh nhân đối với thầy thuốc; nhờ sự chuyển đổi (transfere) này, "lực của cái tôi" ở bệnh nhân sẽ được tăng cường; bệnh nhân sẽ ý thức được ngọn nguồn những xung đột của mình và trừ bỏ chúng trong dạng "vô hiệu hoá".

Chủ nghĩa Freud đã đưa vào tâm lý học một loạt vấn đề quan trọng: sự tạo nguyên cớ một cách vô thức, tương quan giữa các hiện tượng tâm lý bình thường và các hiện tượng bệnh lý; các cơ chế bảo vệ của tâm lý; vai trò của nhân tố tính dục; ảnh hưởng của các chấn thương tuổi thơ đến hành vi của tuổi trưởng thành; cơ cấu phức tạp của cá nhân (nhân cách); các mâu thuẫn và xung đột trong sự tổ chức tâm lý của chủ thể. Trong việc lý giải các vấn đề nêu trên, chủ nghĩa Freud bị phê phán bởi nhiều trường phái tâm lý học, nhất là ở các luận điểm: cho rằng thế giới bên trong và hành vi con người phụ thuộc vào các ham muốn phi xã hội, vào quyền năng của libido (tức là rơi vào pansexualisme - phiếm dục luận); cho rằng ý thức đối kháng với vô thức. Người ta cho rằng nhân tố tâm lý được chủ nghĩa Freud quan niệm là quyết định cả đời sống thân thể lẫn đời sống xã hội của cá nhân - cũng là sự lý giải sai lệch; hơn thế, việc chủ nghĩa Freud cho là nhân tố ấy chi phối cả lịch sử xã hội và văn hóa - cũng là sự tuyệt đối hóa, thần bí hóa nhân

tố tâm lý, nhất là tâm lý tính dục. Sự phê phán từ phía chủ nghĩa Marx đặc biệt chỉ trích Freud coi nhẹ phương diện xã hội của tâm lý học.

Đối với văn học, sự lý giải mới mẻ và độc đáo về cấu trúc tâm lý cá nhân do chủ nghĩa Freud đề xuất dần dà thu hút sự chú ý của nhiều nhà văn vốn quan tâm đến việc khám phá và thể hiện chiều sâu, chiều rộng và sự phức tạp của con người. Ở khía cạnh giải thích hoạt động sáng tạo nghệ thuật, chủ nghĩa Freud cung cấp một cách lý giải quan trọng. Những căng thẳng thường xuyên trong tâm lý con người một mặt là nguyên nhân của bệnh rối loạn thần kinh, mặt khác cũng là lò xo của hoạt lực sáng tạo, kể cả sáng tạo nghệ thuật. Thăng hoa (sublimation) chính là sự cải biến các ham muốn tính dục bị dồn ép thành hoạt động tinh thần. Tuy nhiên, việc Freud chú ý đến nghệ thuật là có giới hạn: ông chỉ nghiên cứu một số vấn đề của hoạt động nghệ thuật, trước hết là vai trò của nghệ thuật trong đời sống tâm lý của nghệ sĩ và khán giả (*Ảo giác và giấc mơ trong "Gradiva" của Jensen*, 1907; *Một hồi ức tuổi thơ. Leonardo da Vinci*, 1910; *Dostoievski và tội giết cha*, 1928; các bài báo ngắn về Shakespeare, Goethe, E. T. A. Hoffmann, v.v...). Khi phân tích tâm lý các nhà văn và nghệ sĩ quá khứ, Freud chỉ khảo sát nghệ thuật từ phía xuất xứ cá nhân của nó, với tính cách là những dự đồ và hứng khởi của nghệ sĩ; tác phẩm ở đây là sản phẩm của sự chế biến những xung đột xúc cảm vốn nảy sinh bởi những trải nghiệm tính dục từ tuổi thơ.

Theo Freud, nổi bật ở nghệ sĩ là sức ham muốn mà thực tại hoàn toàn không thể thỏa mãn. Tuy vậy, nếu bệnh nhân thần kinh khám phá thế giới những trải nghiệm của mình từ thế giới khách thể, thì người nghệ sĩ, nhờ năng lực thăng hoa và biểu trưng hóa phát triển cao, có thể biến những ham muốn không thỏa mãn thành những mục tiêu có thể đạt được bằng hoạt động tinh thần. Việc nghệ sĩ ý thức được các xung đột xúc cảm của mình khiến anh ta có khả năng tự chữa trị cho mình; còn về công chúng thì những khoái cảm mà tác phẩm thi ca đem lại, sẽ được coi như sự giải thoát khỏi những căng thẳng của các lực tâm thần, do đạt được một sự thỏa mãn mang tính ảo tưởng. Về mặt này, nghệ thuật thực hiện chức năng thanh lọc (katharsis), đồng thời thực hiện chức năng một liệu pháp tâm lý độc đáo.

Trên cơ sở chủ nghĩa Freud cũng xuất hiện khuynh hướng phân tâm học trong phê bình (Ví dụ: *Thơ ca và bệnh thần kinh*, 1909, của V. Shteckell; *Môtip hòa huyết trong thi ca và saga*, 1912, của O. Ranck). Chú ý đến môi trường sinh trưởng và giáo dục của nhà văn, chuyển bình diện xã hội-văn hóa thành bình diện nhân chủng học-gia đình: đây là chỗ người ta tìm những đặc điểm tâm lý của người nghệ sĩ, sau đó, từ những đặc điểm này rút ra những đặc tính hình thức và tư tưởng ở tác phẩm của anh ta. Một trong những ví dụ là cuốn *Edgar Poe: phác họa phân tâm học* (1933) của M. Bonaparte, và một loạt các cuốn tiểu sử khác. Xu hướng tâm lý của các nhà phê bình hướng về phân tâm học, đã biến thành một sự phân loại nhà văn theo quan hệ của họ

trong gia đình hồi thơ ấu: với cha, với mẹ, với bố dượng, v.v. Sự phân liệt bên trong chủ nghĩa Freud lôi cuốn cả các nhà phê bình văn học. Ví dụ C. Jung và những người kế tục ông muốn khai thác trong hoạt động sáng tác cái hàm nghĩa vượt ra ngoài chức năng tâm lý học của nó; sự phân tích của họ đối với các biểu tượng nghệ thuật được thừa nhận trong nghiên cứu văn học ở phương Tây.

Người ta cho rằng chủ nghĩa Freud gần gũi với nghệ thuật phương Tây thế kỷ XX ở cảm hứng "bất mãn với văn hóa" của nó, ở ý đồ của nó muốn đem lại một hình ảnh con người đầy đủ và năng động hơn so với tâm lý học duy lý thế kỷ XIX, ở sự chú ý của nó đến các nguyên cớ sâu kín của đời sống hằng ngày và kinh nghiệm xúc cảm đối lập của cá nhân. Phần lớn các trường hợp "ảnh hưởng" của chủ nghĩa Freud đến văn học đều liên quan với việc ở lý thuyết của nó có những tư tưởng gần gũi với các nhà văn. Hiểu biết một cách áng chừng về các tư tưởng của Freud, các nhà văn ấy lại đề xuất một cách độc lập và đôi khi giải quyết một cách khác hẳn về những vấn đề từng được phân tâm học nêu lên: "tình dục", bệnh lý học, "mặc cảm Oidipus", đấu tranh giữa ham sống và chết (ví dụ: E. Caldwell, S. Anderson, M. Sinclair, J. Steinbeck, A. Huxley, D. H. Lawrence, phần nào cả Th. Mann). Đôi khi sự chú ý đến chủ nghĩa Freud chỉ như một cái mốt, nó là sản phẩm của một khí hậu tinh thần nhất định. Sự vay mượn một lý thuyết có sẵn thường làm nghèo sáng tác của nhà văn, ngay cả nhà văn lớn. Chống chủ nghĩa sơ lược là một đặc tính của chủ nghĩa Freud - đây là

điều mà những nhà văn gần gũi với lý thuyết này như N. R. Lenormand và V.V. Nabokov đã cảnh báo.

Quan niệm của Freud về vô thức đã ảnh hưởng đến kỹ thuật sáng tác của một số trào lưu văn học thế kỷ XX. Ví dụ "viết tự động" của các nhà siêu thực có liên quan đến những "liên tưởng tự do" của Freud - chúng giúp vào việc "xóa bỏ" những ham muốn bị che đậy và cấm đoán. Với thời gian, tác động của chủ nghĩa Freud đến văn học ngày càng trở nên gián tiếp, bất định.

CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI

Quan niệm thẩm mỹ – và sáng tác văn học nghệ thuật thể hiện nó – hình thành vào những năm 1910 và phát triển tăng tốc trong hai thập niên giữa hai cuộc đại chiến thế giới I (1914-18) và II (1939-45). Một số nhà nghiên cứu gắn sự hình thành chủ nghĩa hiện đại với sáng tác của những "thi sĩ bị nguyền rủa" những năm 1870 (P. Verlaine, A. Rimbaud) hoặc thậm chí với việc công bố tập thơ *Hoa ác* (1875) của Ch. Baudelaire. Nhưng quan điểm được thừa nhận rộng rãi hơn thì cho rằng chủ nghĩa hiện đại được hình thành do việc xem xét lại những cơ sở triết học và nguyên tắc sáng tác của văn hóa nghệ thuật thế kỷ XIX; sự xem xét này trải dài một vài thập niên trước thế chiến I (1914-18) và được chứng tỏ bởi chính lịch sử những trường phái và khuynh hướng ở văn hóa nghệ thuật châu Âu như chủ nghĩa ấn tượng

(impressionisme), chủ nghĩa tượng trưng (symbolisme), nền kịch mới, chủ nghĩa lập thể (cubisme), chủ nghĩa hình tượng (imginisme), chủ nghĩa vị lai (futurisme) và hàng loạt nhóm phái khác, ít quan trọng hơn. Các trường phái này, với mọi khác biệt trong các cương lĩnh và tuyên ngôn, vẫn thống nhất ở chỗ cảm nhận thời mình như thời của những chuyển biến lịch sử kéo theo sự phá sản những tín ngưỡng và giá trị tinh thần của các thế hệ tiền bối. Từ đó nảy sinh tín niệm về sự tất yếu phải đổi mới triệt để ngôn ngữ nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực kinh điển; tín niệm này tạo ra xung lực căn bản cho sự hình thành chủ nghĩa hiện đại như một chủ thuyết thẩm mỹ.

Chủ nghĩa hiện đại được hình thành trong điều kiện khủng hoảng xã hội lịch sử đang tới gần với quy mô chưa từng thấy mà tột đỉnh là chiến tranh thế giới. Không khí này làm gia tăng cảm quan về sự thiếu căn cứ của niềm tin vào tính liên tục của tiến bộ xã hội, niềm tin này vốn là nét tiêu biểu cho não trạng trí thức thế kỷ XIX gắn với chủ nghĩa nhân đạo và chủ nghĩa tự do. Sự phá sản của lối nhận thức thực chứng chủ nghĩa mà đến lúc ấy đang còn có ưu thế, ngày càng trở nên hiển nhiên. Những quan niệm mới trong các khoa học tự nhiên và các khoa học nhân văn đưa đến chỗ làm thay đổi căn bản sự hình dung về thế giới, – điều này trực tiếp có sự vang vọng trong nghệ thuật của chủ nghĩa hiện đại mà tâm thế triết học là chuyển dịch "a realibus ad realiora" (từ thực đến thực hơn). Nguyên tắc chiếm lĩnh ý nghĩa kín nhiệm đằng sau vẻ ngoài kinh nghiệm của các sự

vật và hiện tượng là nguyên tắc đáp ứng được tinh thần của văn hóa này, – văn hóa mà những tư tưởng nghệ thuật của nó có sự gần gũi các học thuyết triết học và khoa học đương thời, nơi mà việc truy tầm "cái thực hơn" đưa đến việc xét lại tận gốc các nguyên tắc và luận điểm thực chứng chủ nghĩa vốn chỉ dựa trên việc nghiên cứu "cái thực".

Có ý nghĩa đặc biệt đối với sáng tác của các môn đồ của chủ nghĩa hiện đại: là quan niệm "dòng ý thức", được đề xuất bằng thực nghiệm và về sau được luận chứng về lý thuyết trong cuốn *Các nguyên tắc của tâm lý học* (*The Principles of Psychology,* 1890) của triết gia Mỹ W. James; là học thuyết về trực giác và sự lý giải các quá trình sống theo lối so sánh với các quá trình ý thức, được đề xuất trong các công trình của tư tưởng gia Pháp H. Bergson *Những dữ kiện trực cảm của ý thức* (*Les données immediates de la Concience,* 1889), *Tiến hóa sáng tạo* (*L' évolution créatrice,* 1907); là thuyết phân tâm học do tâm lý học gia Áo S. Freud xây dựng (*Tôi và Nó,* 1923). Có tác động rộng lớn đến văn học và nghệ thuật của chủ nghĩa hiện đại là lý thuyết về mẫu gốc (archétypes, tức là những hình tượng biểu đạt vô thức tập thể) do học giả Thụy Sĩ C. Jung đề xuất. Một số đặc điểm của cái nhìn nghệ thuật ở chủ nghĩa hiện đại, ví dụ sự lý giải không gian và thời gian, xét về khách quan, là có chỗ chung với thuyết tương đối của khoa học gia Đức A. Einstein.

Mặc dù không có một văn kiện mang tính cương lĩnh nêu những tiền đề xuất phát và những mục tiêu thẩm mỹ

của chủ nghĩa hiện đại, nhưng sự phát triển của khuynh hướng này trong văn hóa văn nghệ phương Tây đã làm định hình những đặc điểm đặc trưng cho nó, khiến người ta có căn cứ để nói về nó như một hệ thống nghệ thuật nhất định. Chủ nghĩa hiện đại luôn luôn dứt khoát từ bỏ nguyên tắc đại diện (représentation, tức là sự miêu tả thực tại trong hệ thống những liên hệ có thực, được tái tạo dưới dấu hiệu tính xác thực, giống như thực); đi ngược lại nguyên tắc ấy, nó nhấn mạnh tính ước lệ của bức tranh tác phẩm vốn được xây dựng theo tư tưởng về nghệ thuật biến thái (déformation), phi logic hóa (alogique), trò chơi các hàm nghĩa, – bằng vào đó nó nhấn mạnh rằng không thể có những chân lý cuối cùng không thể tranh cãi về thế giới và con người. Sự kiện đời sống được chủ nghĩa hiện đại tiếp nhận không như là dữ kiện mà như là vấn đề; ở đây ngự trị trạng thái "do dự nhận thức luận"; ở đây thừa nhận là không thể thực hiện được tính toàn vẹn và tính nguyên bản của việc tái tạo thế giới trong toàn bộ sự phong phú của các mối liên hệ của nó, – điều đã từng là nhiệm vụ sáng tạo chính yếu của văn hóa nghệ thuật thế kỷ XIX vốn phát triển trong giới hạn của mỹ học chủ nghĩa hiện thực kinh điển. Đặc trưng cho chủ nghĩa hiện đại là thiên về sự miêu tả thực tại như là hỗn độn và phi lý; cá nhân thường hay được mô tả trong văn cảnh sự tha hóa khỏi cái xã hội mà quy luật của nó bị coi là không thể nắm bắt được, là phi lôgic, phi lý tính. Tình thế tha hóa mà con người gặp phải, cả ở đời sống xã hội lẫn ở đời sống riêng tư, luôn luôn được khẳng định là không thể hiểu được,

không thể đối thoại được với nó, điều này làm nảy sinh phức cảm (complex) "ý thức bất hạnh", – ý thức này được tái tạo trong rất nhiều tác phẩm nổi danh của chủ nghĩa hiện đại, bắt đầu từ sáng tác của F. Kafka.

Tình thế tha hóa nói trên gây nên sự nổi loạn triệt để chống lại "thân phận con người", thường là bi thảm, do sự vô nghĩa lý bản thể luận của nó, – đây là đề tài thường gặp trong văn học chủ nghĩa hiện sinh. Tình thế ấy cũng gây nên phản tư triết học mà kết quả là hình ảnh thực tại dường như mãi mãi trong vòng tuần hoàn lặp đi lặp lại, khi mà mỗi lúc mỗi rõ ra rằng cá nhân, do bị mất hút trong "đám đông những kẻ đơn độc", đã đánh mất cảm giác về ý nghĩa và phương hướng sự tồn tại của chính mình (các tiểu thuyết của J. Joyce). Ý thức được tính bất toàn của mình, nhân vật của văn học chủ nghĩa hiện đại suy tư đặc biệt căng thẳng về vấn đề tự nhận dạng, tự đồng nhất (Self-Identity, tiếng Anh, trỏ việc con người tự nhận dạng bằng cách đồng nhất mình theo các phạm trù xã hội, giới tính, vai trò, nhóm phái, văn hóa... này hoặc khác) và đi đến chỗ tin rằng không thể nào có được hình ảnh hữu cơ nội tại, hoàn tất về bản thân mình. Tính chất đứt đoạn, rời rạc của kinh nghiệm tinh thần và tình cảm được nhân vật của văn học này cảm nhận theo lối bi ca có tính kịch (ví dụ sáng tác được xem thuộc loại "sử thi chủ quan hóa" của M. Proust, văn xuôi V. Nabokov thời kỳ ở Mỹ), nhưng đôi khi trong văn học chủ nghĩa hiện đại lại có sự thiên lệch về lối trình bày vừa hề vừa bi đát, với ưu thế của yếu tố "hài hước

đen" /black houmor/ (ví dụ kịch phi lý của E. Ionesco và S. Beckett, tiểu thuyết của J. Barth và T. Pynchon).

Giễu nhại một số tín niệm triết lý và nghệ thuật sâu xa nhất, đặc trưng cho thời đại chủ nghĩa hiện thực kinh điển, – là yếu tố quan trọng ở nhiều tác phẩm chủ nghĩa hiện đại, ngay từ những tác phẩm thời đầu (ví dụ kịch và văn xuôi của A. Jarry), và là bộ phận khăng khít trong cương lĩnh sáng tác của những trường phái đã hoàn toàn thuộc về lịch sử của chủ nghĩa hiện đại như chủ nghĩa đa đa (dadaisme), chủ nghĩa siêu thực (surréalisme). Trong khi đó, nét tiêu biểu cho những đại diện lớn nhất của chủ nghĩa hiện đại lại là nỗ lực dựa vào những hiện tượng của văn hóa nghệ thuật thế kỷ XIX được họ lý giải lại, những hiện tượng này, trong sự lý giải của họ, hóa ra lại vượt ra ngoài khuôn khổ mỹ học hiện thực chủ nghĩa (ví dụ A. Belyi đọc kỹ N.V. Gogol là người ảnh hưởng mạnh đến văn xuôi ông; M. Proust thì lĩnh hội từ Flaubert những bài học quan trọng cho riêng ông, điều trước hết nếu không phải duy nhất ông thu nhận được từ nhà văn này là ý tưởng về việc tác phẩm không phụ thuộc vào bất cứ ý thức hệ hay sự giáo huấn nào). Trong việc đối thoại với truyền thống, chủ nghĩa hiện đại đặc biệt chú ý đến văn học của chủ nghĩa lãng mạn: ở đây nó tìm thấy một số mô-típ và tư tưởng nghệ thuật sẽ được phát triển rộng trong thực tiễn nghệ thuật của nó, chẳng hạn quyền lực của tha hóa làm mất đi tính toàn vẹn của kinh nghiệm đời sống, trên cơ sở này có sự nảy sinh của "mỉa mai kiểu lãng mạn".

Chủ nghĩa hiện đại thời đầu nổi bật bởi tham vọng xây dựng và luận chứng bằng nghệ thuật một quan niệm của mình về kinh nghiệm nhân loại trong thời đại mình. Quan niệm ấy đòi hỏi phải vượt qua nguyên tắc thông tin mô phỏng (reference mimetique, – tức là việc chủ ý để tác phẩm nghệ thuật có sự tương ứng với phạm vi các hiện tượng của thực tại khách quan được xem là căn bản nhất để hiểu nó), nguyên tắc mà những người theo chủ nghĩa hiện đại cho là đã cũ kỹ hết thời; quan niệm ấy đòi hỏi biểu đạt sự tự ý thức mới của một văn học chăm lo không phải đến vấn đề tái hiện chân thực thực tại, mà là đến các tỷ lệ và các cấp độ của sự tiếp nhận kinh nghiệm sống. Tuy vậy vẫn phải thừa nhận rằng kinh nghiệm ấy là một loại nội dung tinh thần "siêu hình học của thực tại" nhất định, và đôi khi những nhà văn thuộc về chủ nghĩa hiện đại như T.S. Eliot thậm chí vẫn tìm thấy ở kinh nghiệm này một ý nghĩa siêu việt nào đó. Nhưng cùng với mức phát triển của chủ nghĩa hiện đại, để tài này có vai trò ngày càng ít đáng kể hơn, nhường chỗ cho những sự thực nghiệm vì thực nghiệm với ngôn ngữ nghệ thuật, – sự thực nghiệm vốn càng ngày càng mang tính chất hình thức nhiều hơn (ví dụ việc "tiểu thuyết mới" Pháp để ra chương trình chống "dị biệt mô tả tạo hình"), có khi mang tính chất phá hoại (ví dụ việc S. Beckett thời cuối đã đi tới ý tưởng về "văn học của sự im lặng", tức là từ bỏ sáng tác, thay sáng tác bằng những trang giấy trống không biểu thị hành vi không chấp nhận thế giới). I. Hassan, nhà nghiên cứu chủ nghĩa hiện đại và giai đoạn "hậu hiện đại" kế tiếp nó, đã viết rằng,

khác với chủ nghĩa hiện đại "giai đoạn kinh điển", ở giai đoạn sau trong văn học mọi thứ đều trở nên khả thể, kể cả "sự tiêu diệt mang tính nghi lễ đối với ngôn ngữ", và sẽ biến mất cả "siêu hình học", cả "siêu việt", cả "mục đích luận", tức là những thứ vốn có trong thực tiễn nghệ thuật chủ nghĩa hiện đại, nếu ta nói tới J. Joyce, T. Eliot hoặc E. Pound. Những người này cũng như những nhà văn Anh tham gia nhóm Bloomsbury hình thành những năm 1910 do V. Woolf đứng đầu, – đều giữ vai trò quan trọng trong việc khởi thảo những luận điểm quan trọng nhất trong cương lĩnh văn học của chủ nghĩa hiện đại, dự kiến những nguyên tắc mới của việc tạo dựng thế giới nghệ thuật (xu hướng huyền thoại, việc nhấn mạnh tính chủ quan cá nhân của sự tri giác và cảm nhận thực tại, tính đa bội diện mạo và khó khan tự nhận dạng của nhân vật, việc cần thiết phải dẫn giải "ký ức văn hóa", có khi các trích dẫn ấy cấu tạo nên văn bản).

Có ý nghĩa cốt yếu đối với các nhà văn này (và về sau, đối với mỹ học của chủ nghĩa hiện đại nói chung): là những tư tưởng triết học của G. Moore, – cuốn *Các nguyên tắc đạo đức học* (1903) của ông chứng minh tính bất khả của sự phân giới các tiêu chí thiện và ác dựa vào các chủ thuyết về tiến hóa xã hội hoặc các chuẩn mực tự nhiên được thừa nhận chung; là các luận điểm của F.H. Bradley, người theo thuyết Hegel, trình bày trong luận văn *Biểu kiến và thực tại* (1893). Công trình này phê phán quan niệm tự bằng lòng với lối nhận thức thực tại bằng kinh nghiệm và cho là mọi tri thức về thực tại sẽ không chính xác, không hoàn chỉnh nếu

coi thường đặc trưng những khúc xạ của thực tại trong sự tiếp nhận của cá nhân.

T.S. Eliot đem lại sự chính xác cần thiết về nội dung cho khái niệm chủ nghĩa hiện đại. Cảm quan về sự khủng hoảng tư tưởng, về sự cạn kiệt khả năng của nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực kinh điển, – ở Eliot và các nghệ sĩ gần gũi quan điểm với ông (P. Valéry, G. Benn) đã chuyển thành niềm tin về sự kết thúc một thời đại nhất định trong văn hóa, – thời đại với sự ngự trị của chủ thuyết nhân đạo (humanisme).

Hệ thống mới những tư tưởng triết học mỹ học mà bằng vào đó người ta tìm tòi những hình thức miêu tả đích thực của thế kỷ XX (tức là thực hiện nguyên tắc "cái nhìn đương đại" chuẩn mực đối với chủ nghĩa hiện đại), làm hình thành ở các nhà văn theo định hướng ấy một thái độ phê phán toàn diện đối với chủ nghĩa nhân đạo; – đối lập với nó, người ta biện hộ cho sự sáng tạo siêu cá nhân, chống lại lối sung bái "cá nhân tuyên ngôn" vốn đã không thể nắm được ý nghĩa tối cao của tồn tại. Truyền đạt sự bối rối của cá nhân bị mất chỗ dựa tinh thần của mình cùng với sự phá sản của chủ nghĩa nhân đạo, xây dựng lại "ý thức bất hạnh", nơi diễn ra "sự pha trộn liên tục những kinh nghiệm khác nhau", theo Eliot, sáng tác trở thành hành động chống lại sự tuyệt vọng, trở thành lối thoát khỏi ngõ cụt, đem lại cho đời những giá trị đạo đức và văn hóa. "Cốt truyện chính" của các tác phẩm hiện đại chủ nghĩa theo nguyên tắc "sáng tác siêu cá nhân" được xác định bởi nỗ lực – đằng sau cái hỗn độn

của "thực tại tai biến" đang dựng lên – vạch ra sự hiện diện của truyền thống văn hóa, tính tích cực của nguyên tắc tinh thần khiến tồn tại trở nên có ý nghĩa, có mục đích. Thi pháp thích đáng cho "cốt truyện" ấy thường là hợp kim của tính bi kịch, sự diễu nhại, tính trữ tình, những liên tưởng khái niệm và hiển thị, – hợp kim này thường rất đặc trưng ở mỗi nghệ sĩ lớn (điều này dường như được thể hiện rất hữu cơ) trong một tác phẩm mang tính cương lĩnh của chủ nghĩa hiện đại: trường ca *Đất hoang* (1922, của T.S. Eliot). Tiêu biểu cho thi pháp này: là việc sử dụng rộng rãi thần thoại hoặc những hồi ức lờ mờ được huyền thoại hóa (bằng vào đó nhấn mạnh tính bền vững, "vĩnh cửu" của những xung đột chính yếu đang diễn ra thông qua cái có vẻ như vô nghĩa của thực tại); là tư tưởng về dòng ý thức – tức là cái đưa đến chỗ làm biến đổi sự hình dung trước đó về tính ổn định tâm lý và tính đơn dạng ở sự phản xạ của cá nhân đến ngoại giới.

Hệ thống mới những phương thức miêu tả và thủ đoạn nghệ thuật trong văn học chủ nghĩa hiện đại được khẳng định đồng thời với cách hiểu mới về con người, khi mà tất cả những nét cá biệt, không điển hình, nằm ngoài phạm vi tính quyết định luận xã hội, – hóa ra đều rất cốt yếu (về mặt này, kinh nghiệm của D.H. Lawrence là hết sức quan trọng). Khi chú trọng đặc biệt đến lĩnh vực tiềm thức cũng như đến các hình tượng mẫu gốc (archétype) thì sự nội quan (introspection) trở thành phương thức thâm nhập vào những động cơ thầm kín nhất của con người, tiếp cận chân lý về bản chất con người và về tính chất những liên hệ của nó

với thế giới. Ở nghệ thuật của chủ nghĩa hiện đại, "tấm dệt tư tưởng" có ý nghĩa cốt yếu hơn hẳn so với ý đồ tái tạo "tấm dệt thực tại" trong hình dạng giống như thực. Ước lệ nghệ thuật, trong những biểu hiện đa dạng nhất của nó, có vai trò chủ đạo trong văn học này, một văn học trung thành với lối miêu tả nhấn mạng sắc thái chủ quan, không hiếm khi dùng tới các thành phần trò chơi, mỉa mai, giễu nhại. Có khi (ví dụ ở chủ nghĩa siêu thực) yếu tố giễu nhại được kết hợp với sự bộc lộ rõ rệt khuynh hướng tư tưởng: nghệ thuật được ý thức như phương cách mạnh mẽ để phá hủy những khuôn sáo, diệt trừ căn bệnh sợ hãi vốn có trong tư duy logic hóa, duy lý hóa tầm thường.

Với tiến trình thời gian, ở nghệ thuật chủ nghĩa hiện đại có sự gia tăng của cái mà nó vốn có từ đầu: sự cảm nhận đương thời mình như thời đại mà sự liên hệ giữa người với người bị suy yếu, sự tha hóa trở nên phổ quát, khiến cá nhân trở nên bất lực trước cái phi lý đang lên ngôi trong đời sống xã hội. Tình thế này đi kèm với sự gia tăng trong văn học của chủ nghĩa hiện đại những xu hướng khép kín, phi nội dung thực tế của sáng tác, – điều này động chạm đến cả thơ ca (trường phái chủ nghĩa khách quan Mỹ) lẫn kịch (sân khấu phi lý, nhất là ở giai đoạn cuối) và văn xuôi. Con đường của Joyce từ *Người Dublin* (1914), cuốn sách thể hiện một số tư tưởng mỹ học căn bản của chủ nghĩa hiện đại nhưng đồng thời cũng xây dựng được hình ảnh khá tạo hình về một thế giới nhất định, đến *Finnegans' Wake* (1939), hoàn toàn khép kín trong phạm vi những thử nghiệm với kết cấu, điểm nhìn

và ngôn ngữ, – có thể được xem như tấm gương về sự tiến triển điển hình cho chủ nghĩa hiện đại nói chung.

Một thời gian dài ngay ở mỹ học phương Tây, thuật ngữ chủ nghĩa hiện đại (modernisme) bị coi là không chuẩn xác để miêu tả quá trình nghệ thuật. Đến những năm 1980, thuật ngữ này được khẳng định chẳng những ở các công trình văn học sử, nghệ thuật sử, mà cả ở các công trình sử học. Người ta cho thấy thuật ngữ này có nguồn gốc từ việc các đức cha của giáo hội Thiên Chúa giáo gọi các xã hội đa thần giáo (trước Thiên Chúa giáo) ở vùng Địa Trung Hải là *anticuus* (cũ, cổ xưa), phân lập với thế giới Thiên Chúa giáo (từ thế kỷ I, nhất là thế kỷ IV, khi Thiên Chúa giáo trở thành quốc giáo của đế chế La Mã) mà họ gọi là *modernus* (mới, hiện tại). Được dùng như khái niệm phân kỳ lịch sử, thuật ngữ này (modernity) ban đầu được gắn cho thời sau cổ đại, tức là bao hàm cả thời trung đại; dần dà thời trung đại được ngầm tính vào *anticuus* (thời cổ đại), còn *modernity* thì được đem đối lập với cái được gọi là các xã hội truyền thống (traditionnal) và được gắn với thời khai sáng (từ thế kỷ XVII, thậm chí thế kỷ XV); sau nữa, *modernity* được gắn với thời của chủ nghĩa cá nhân, của sản xuất công nghiệp hóa và xã hội tư sản, tức là các thế kỷ XVIII – XIX; quan niệm về "ý thức hiện đại chủ nghĩa" được đem định tính cho cả một thời đại kéo dài đến tận những năm 1970-1980, khi đã bước vào "thời đại hậu công nghiệp". Quan điểm phổ quát hóa chủ nghĩa hiện đại thành khái niệm sử học như trên còn là điều được tranh cãi.

Ở phạm vi văn hóa nghệ thuật, được chấp nhận nhiều hơn đối với mỹ học và lịch sử nghệ thuật là quan điểm xem chủ nghĩa hiện đại như hiện tượng nghệ thuật ở giai đoạn phát triển gần đây nhất. Tuy vậy vẫn còn những ngờ vực, phản bác xung quanh những ý đồ muốn xem chủ nghĩa hiện đại như hệ thống thẩm mỹ thống nhất, thể hiện "tinh thần thời đại", hoặc những ý đồ muốn miêu tả sự vận động của văn học thế kỷ XX với vai trò chủ đạo của chủ nghĩa hiện đại.

Sẽ dễ chấp nhận hơn khi xem chủ nghĩa hiện đại như một quan niệm thẩm mỹ và một khuynh hướng nghệ thuật tồn tại bên cạnh một loạt quan niệm và khuynh hướng khác, sự tương tác giữa chúng thường rất phức tạp. Nhiều nghệ sĩ lớn của thế kỷ XX như V. Nabokov, A. Camus, W. Faulkner, H. Hesse, A. Huxley, G. Garcia Marquez, S. Prokofiev, F. Fellini, v.v., trong những giai đoạn khác nhau của đời sáng tác, thường có sự tiếp cận các tư tưởng, tín điều của chủ nghĩa hiện đại, nhưng nói chung họ không hoàn toàn thuộc về chủ nghĩa hiện đại mặc dù có thể nêu lên sự gần gũi hiển nhiên của họ với nó cả về hệ đề tài được ưu tiên chú ý, cả một loạt phương tiện nghệ thuật mà họ sử dụng. Trong khi đó, một loạt nhà văn danh tiếng khác ở thế kỷ XX vẫn tỏ ra gắn bó với chủ nghĩa hiện thực kinh điển hoặc chủ nghĩa lãng mạn (I. Bunin, V. Khodasevich, A. Platonov, J. Steinbeck, P. Lagerkvist, G. Greene...)

Cần chú ý rằng ở sách báo nghiên cứu trong cộng đồng xã hội chủ nghĩa thế giới (1945-1991), trước hết là ở mỹ học

và nghệ thuật học Liên Xô, thuật ngữ "chủ nghĩa hiện đại" (tiếng Nga: модернизм) thường dùng để trỏ toàn bộ những hiện tượng văn nghệ tiền phong được nhìn từ lập trường đánh giá tiêu cực, phủ định. Đây chủ yếu là lập trường thuộc tuyến bảo thủ trong văn hóa truyền thống đối với mọi hiện tượng cách tân; ở khoa học của Liên Xô, lập trường ấy trước hết được quy định bởi tâm thế ý thức hệ giai cấp của đảng cộng sản cầm quyền. Tiên phong (avant-garde), hiện đại (modernisme) ít khi là đối tượng phân tích khoa học nhưng thường xuyên là đối tượng của sự phê phán trùm lớp, không cần có căn cứ xác đáng. Chủ nghĩa hiện đại bị chỉ trích là từ bỏ văn hóa truyền thống (trước hết là văn hóa truyền thống thế kỷ XIX), là chống chủ nghĩa hiện thực, là chủ trương duy mỹ, là tuyệt đối hóa các phương tiện biểu cảm nghệ thuật, là biện hộ cho lĩnh vực phi lý tính, phi logic, phi lý và nghịch lý, là theo chủ nghĩa bi quan và thế mạt luận, là theo chủ nghĩa hình thức, là phá bỏ ranh giới nghệ thuật với cuộc đời, v.v. Các thuật ngữ "chủ nghĩa hiện đại", "chủ nghĩa hậu hiện đại" ở đây hoàn toàn mang màu sắc đánh giá tiêu cực phủ định, không có sự tương ứng với nội hàm các thuật ngữ tương đương trong các ngôn ngữ các nước phương Tây.

CHỦ NGHĨA HIỆN SINH

Khuynh hướng triết học hình thành trước thế chiến I ở Nga (L. I. Shestov, N. A. Berdyaev), sau thế chiến I ở Đức (Heidegger, C. Jaspers, M. Buber), trong thời kỳ thế chiến II ở

Pháp (J.-P. Sartre, Merleau-Ponty, A. Camus, S. de Beauvoir), sau đó phổ biến ở các nước khác tại châu Âu và ở Hoa Kỳ. Ở chủ nghĩa hiện sinh, triết học được khảo sát như một lĩnh vực nhận thức gần với sáng tác nghệ thuật và khác với khoa học. Theo quan điểm của chủ nghĩa hiện sinh: nhận thức duy lý là bất cập đối với hiện sinh (existentia) của con người; nhưng hiện sinh lại có thể được khám phá bằng sự trải nghiệm trực tiếp; bởi vậy có thể miêu tả nó gần với cung cách miêu tả của nghệ thuật. Các đại diện của chủ nghĩa hiện sinh nhiều khi trình bày quan điểm của mình không phải dưới hình thức những luận văn có cấu tạo hệ thống hóa, mà là dưới hình thức tác phẩm nghệ thuật (Sartre, Camus, S. de Beauvoir), hoặc thông qua việc phân tích sáng tác nghệ thuật (Heidegger, Berdyaev, Shestov, G. Marcel) dưới dạng trầm tư thi ca hay tiểu luận tự do. Trung tâm chú ý của các nhà hiện sinh là vấn đề cá nhân và các quan hệ của nó với thế giới, với những người khác và với chúa trời. Giọng điệu chung thể hiện tâm trạng bi quan, bi đát. Chủ nghĩa hiện sinh là triết học của sự khủng hoảng; không phải ngẫu nhiên mà nó lại nảy sinh vào thời kỳ của những chấn động và tai biến xã hội. Đối với chủ nghĩa hiện sinh ở nhánh vô thần, điểm then chốt là thừa nhận rằng "thượng đế đã chết", và rằng trong điều kiện ấy, sự tồn tại của con người đã mất hết ý nghĩa. Con người trở thành kẻ mang tải cái phi tồn tại, cái "không gì cả", và tự do của nó thì đối lập với mọi thứ "tính khách quan", kể cả các giá trị văn hóa truyền thống; tự do của nó không tìm được chỗ dựa ở bất cứ đâu: không ở thiên nhiên, không ở

thượng đế; tự do của nó hóa ra đồng nhất với những tùy tiện, võ đoán, bất thường của cá nhân. Nỗ lực xây dựng con người trong bản thân, thiếu mọi chỗ dựa và trợ giúp từ bên ngoài, nó tuyệt vọng trong cuộc rượt đuổi những ảo ảnh, và sáng tác nghệ thuật là một trong số những ảo ảnh ấy. Các đại diện của chủ nghĩa hiện sinh ở nhánh tôn giáo (Jaspers, Buber, v.v...) chống lại nhãn quan bi quan phổ quát dựa trên khẳng định sự vô nghĩa của tồn tại, bởi vì nó phủ nhận mọi giá trị, nó không thừa nhận một an ủi nào, nó xem mọi lối thoát đều là ảo tưởng, rốt cuộc dẫn tới chủ nghĩa hư vô. Điều cơ bản trong quan niệm mỹ học của họ là ý niệm cho rằng chính nghệ thuật là cái sáng tạo ra nội dung nhân loại cho thế giới, đồng thời nghệ thuật hiện diện như một loại "mã hóa siêu hình" đưa gửi chúng ta tới cõi siêu việt, tới với thượng đế. Theo Jaspers, chỉ nghệ thuật cao cả, trước hết là bi kịch, mới có thể được gọi là vĩ đại, nơi mà con người hiện diện trong tình thế tới hạn, đứng trước "những vấn đề cuối cùng".

Trong văn học, chủ nghĩa hiện sinh chỉ bộc lộ rõ rệt như một trào lưu ở Pháp thời kỳ trước và trong thế chiến II (1939 - 1945) và thời kỳ ngay sau chiến tranh, đại diện là những nhà văn đồng thời là triết gia hiện sinh: G. Marcel (nhánh tôn giáo), J.-P. Sartre, S. de Beauvoir, A. Camus (nhánh vô thần). Nhưng tâm trạng hiện sinh chủ nghĩa lại phổ biến khá dài rộng, cả về địa lý lẫn thời gian: bên cạnh văn học Pháp (A. Malraux, B. Vian, A. Frénaud, phần nào cả J. Anouilh), là văn học Tây Ban Nha (M. de Unamuno), văn học Mỹ (N. Mailer, J. Baldwin), văn học Anh (Iris Murdoch,

W. Golding), văn học Tây Đức (H. E. Nossack, A. Doeblin thời cuối), văn học Nhật Bản (Kobo Abe) và nhiều nền văn học khác nữa. Tuy vậy chính bản thân các nhà văn thường bác bỏ sự can dự của mình vào chủ nghĩa hiện sinh; phạm vi của trào lưu văn học này không thật xác định; việc đưa tên tuổi này hay khác vào trào lưu này là điều còn gây tranh luận. Nếu căn cứ vào một loạt dấu hiệu về tâm trạng, tinh thần (cảm nhận cực kỳ căng thẳng về khủng hoảng của nền văn minh thế kỷ XX, xem nó như cái đang làm xói mòn các giá trị và ý nghĩa tinh thần; biện luận một cách siêu hình về sự "mất mát ý nghĩa" này thông qua việc nêu ra tính bi đát muôn thuở của "thân phận con người"; những ý đồ vô vọng nhằm khắc phục nó, nhằm gây dựng từ bên trong một định hướng thế giới quan của chính cái cá nhân đã bị bỏ rơi trong cô độc giữa sự thù địch của tồn tại) và hiểu theo nghĩa rộng thì văn học hiện sinh bao gồm một dòng đa tạp những hiện tượng mà dấu hiệu chung là một chủ nghĩa nhân bản bi đát, đã trở nên sắc sảo đến mức có những thương tổn bệnh hoạn, và có chung các bậc tiền bối là B. Pascal, S. Kierkegaard, F. Nietzsche, F. Kafka, F. M. Dostoievski.

Các tác phẩm sân khấu và văn xuôi phần nhiều được tạo dựng bằng chính phương thức tư duy của các nhà hiện sinh, khác với kiểu lập luận triết học duy linh truyền thống, nhưng gần với lối nhìn đời của nhà văn.

Nhà tư tưởng hiện sinh nắm bắt các hiện tượng duy nhất, cá biệt, một cách trực tiếp chứ không theo lối phân

tích-lạ hóa, phần nhiều là vì các hiện tượng ấy được "bao quát" bởi nhà văn tư duy bằng hình tượng. Trên cơ sở văn hóa Pháp, do sự nhạy bén từng được đào luyện qua nhiều thế kỷ về khả năng đáp ứng mọi tư trào trí tuệ, do từ lâu đã quen trùng hợp hai vai trò nhà tư tưởng và nhà văn, đặc tính "bẩm sinh" này của chủ nghĩa hiện sinh là gắn nối với văn chương đã lập tức được nhận biết và được dùng làm khí cụ.

Tính phức tạp của "sự quay về với cái duy nhất, cá biệt" trong văn học chủ nghĩa hiện sinh là ở chỗ nó không phải là một ý tưởng thoáng qua, mà là một tâm thế (sự tất yếu phải lựa chọn của bản thân trong những "tình thế tới hạn" bi đát) được luận chứng về triết học, là "sự thật" của sinh tồn, gần như một thứ "bài học", được trình bày trên các trang sách.

Sự lưu đày của thân phận con người trần thế (căn tính đau khổ, bệnh tật chết chóc; sự không hiểu được "kẻ khác") vào những cảnh ngộ hoàn toàn bị che đậy; việc đưa ra bất cứ hành vi quyết định nào như thể đặt nền tảng cho cả một sự cải tổ mang giá trị thế giới quan; - đó là những dấu hiệu cấu trúc mà thứ văn học đậm chất trí tuệ triết lý của chủ nghĩa hiện sinh nhấn mạnh. Sự đánh tráo hình ảnh của tồn tại vốn có ở bản thân bằng cái tự ý thức nhân đó nảy sinh đã dẫn tới việc huyền thoại hóa của cá nhân (bất kể việc này được giữ trong khuôn khổ kiểu giống như thực, hay phóng lên thành kiểu bóng gió ngụ ngôn mà Kafka được coi là người tiên báo cho cả thế kỷ XX, theo sự phong tặng của chủ nghĩa hiện sinh). Áp lực của tính xác thực đời sống ở đây hoàn

toàn không đồng nhất với sự sắc sảo hiện thực chủ nghĩa, mà chuyển thành sự mã hóa những gì không hiểu được nhưng chính cá nhân đã trải nghiệm, trong những huyền tích tượng trưng, đi kèm những chi tiết hiển hiện như sờ mó được nhưng trong chỉnh thể lại mang tính huyền hoặc, được vay mượn từ thần thoại, truyền thuyết cổ (*Ruồi* của J.-P. Sartre, *Antigone* của Anouilh) hoặc hư cấu mới (*Dịch hạch* của Camus, *Chúa ruồi* của Golding, *Người đàn bà ở cồn cát* của Kobo Abe). Do chỗ những kiểu thức sinh tồn cơ bản ở chủ nghĩa hiện sinh là: bị bỏ rơi, sợ hãi, dằn vặt lương tâm, trạng thái con người "tha hoá" trong cái thế giới thù địch với nó; cho nên khi chuyển sang ngụ ý nó cũng thiên về các dạng: lo âu, chán chường, hoảng loạn. Nhờ lối bản thể hóa siêu hình học ấy, văn học hiện sinh đã "tu bổ" lại sự sinh tồn, làm cho nó nếu chưa được nhận biết thì sẽ được nhận biết.

Theo A. Malraux, một trong những người thể hiện tâm trạng hiện sinh đầu tiên ở Pháp, thì nhãn quan bi đát của thế kỷ XX có ngọn nguồn chủ yếu ở sự vơi nhạt của Thiên Chúa giáo, ở chỗ "Chúa đã chết" trong các tâm hồn, thay vào đó là sự khẳng định nền văn minh phi tôn giáo đầu tiên trên trái đất. Chỉ còn lại mình với mình, bị cái trống không vây hãm từ mọi phía, cái "phi tồn tại" của cá nhân ở thời đại chúng ta dù sao cũng buộc phải "hành động mà không hy vọng thành công" (*Thần thoại Sisyphe* của Camus).

Thời kỳ đầu, vào trước và ngay sau lúc nước Pháp thất thủ (1940), các truyện của Sartre (*Buồn nôn*) và Camus

(*Người xa lạ*) dành cho những suy tư cay đắng về tình trạng lưu đày của con người trong vũ trụ, về sự trống rỗng đầy xăng xái của cuộc sống dân sự, cuộc sống công vụ, cuộc sống gia đình và bất cứ cuộc sống chung nào. Sự đảm bảo cho tính đúng đắn được nhìn thấy ở việc bình thản nhìn thẳng vào chân lý khốn đốn của thế gian và giữa tình trạng hỗn độn dám tuyên ngôn về tự do không giới hạn; cái tự do cá nhân tự tại ấy sẽ nhanh chóng bộc lộ sự gần gũi với chủ nghĩa hư vô kiểu Nietzsche (*Caligula* của Camus). Những môn đồ của chủ nghĩa hiện sinh đã tham gia phong trào kháng chiến; những kêu gọi quyền lực của trần thế và của thượng đế, dù mang màu sắc chủ nghĩa khắc kỷ (Camus) hay nổi loạn (Sartre) trở nên hòa nhịp với tâm trạng của những đồng bào dân thường của họ vốn bác bỏ sự "thất bại biết điều".

Đặt dưới sự kiểm tra của lịch sử như vậy, tự do của chủ nghĩa hiện sinh buộc phải phân giới với khẩu hiệu "tất cả đều được phép" là khẩu hiệu có thể bị loại trừ khỏi cái khối bất định về giá trị của nó; đồng thời tự do của chủ nghĩa hiện sinh cũng buộc phải định ra tiêu chuẩn lựa chọn vì mục tiêu nhân bản (*Chết không mai táng* và *Những nẻo đường của tự do* của Sartre; *Thư gửi bạn người Đức* và *Dịch hạch* của Camus; *Máu người dưng* của S. de Beauvoir). Tự do từ đây được suy nghĩ trong sự đan bện chặt chẽ với trách nhiệm; phúc lợi của "kẻ khác", gần và xa, được thừa nhận là phải được tính đến khi hành động. Bản thân công việc nhà văn, trước kia được giải thích như sự nổi loạn siêu hình "thuần túy", từ nay được xem là nó phải bị cuốn vào dòng lịch sử

và được thừa nhận là sự phụng sự có nội dung công dân và nhân đạo (tiểu luận *Văn học là gì?*, 1947, của Sartre, *Diễn văn ở Thụy Điển*, 1957, của Camus).

Về sau, trong thời gian "chiến tranh lạnh", phong trào văn học hiện sinh lâm vào tình trạng bất hòa và đi dần đến suy tàn. Trở ngại chính đối với chủ nghĩa hiện sinh là phải chuyển từ thế đối lập phòng thủ sang hoạt động cải biến lịch sử; thế nhưng lịch sử lại vẫn được xem như cái bình chứa những phi lý thâm hiểm, như trung tâm của những lừa phỉnh (Camus - *Sự công chính*; Sartre - *Quỷ và đức chúa trời*). Những tranh cãi triết học và văn học (bút chiến xung quanh *Người nổi loạn* của Camus) về mục đích và phương tiện đạt tới mục đích, về đạo đức và cách mạng (được miêu tả trong *Các quan* của S. de Beauvoir) đã nhanh chóng trở nên căng thẳng về tư tưởng chính trị, làm phân rã chủ nghĩa hiện sinh thành những nhóm đối địch và càng đẩy nhanh sự suy tàn. Đến cuối những năm 50 thế kỷ XX, lịch sử trào lưu chủ nghĩa hiện sinh đã chấm dứt. Các trường phái triết học và văn học khác (tiểu thuyết mới, "kịch phi lý") đã đẩy lùi chủ nghĩa hiện sinh trong khi vẫn hấp thụ từng loại mô-tip nhất định của nó.

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC

Một nguyên tắc sáng tác mà cơ sở của nó là: các tính cách và hoàn cảnh trong tác phẩm nghệ thuật được cắt nghĩa

ở bình diện xã hội-lịch sử, sự liên hệ theo quy luật nhân quả giữa chúng (quyết định luận xã hội) được khám phá trong sự phát triển về chất (chủ nghĩa lịch sử) nhờ việc điển hình hóa các sự kiện tồn tại, tức là tương ứng với thực tại nguyên khởi. Theo một ý tưởng của F. Engels, "chủ nghĩa hiện thực đòi hỏi - bên cạnh tính chân thực của các chi tiết - tái hiện chân thực những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình". Ở tác phẩm hiện thực chủ nghĩa, con người được bộc lộ như một sinh thể xã hội, tương tác với các điều kiện sống khách quan (quyết định luận xã hội chính là liên hệ điển hình giữa tính cách và hoàn cảnh).

Chủ nghĩa hiện thực nảy sinh như sự thừa kế đồng thời như sự đối lập với chủ nghĩa lãng mạn. Các nghệ sĩ hiện thực chủ nghĩa đầu tiên - các nhà văn như Pushkin, Stendhal, H. de Balzac, Ch. Dickens, v.v... - đã không tự gọi mình là những nhà hiện thực chủ nghĩa. Tư tưởng lý thuyết đương thời không ý thức ngay được về ý nghĩa của một bước ngoặt trong nghệ thuật mà sau này sẽ được nêu lên: cho đến tận những năm 20 - 30 thế kỷ XIX, toàn bộ nghệ thuật thế giới trong việc lý giải con người và xã hội vẫn đặt chúng bên ngoài những điều kiện cụ thể của một môi trường xã hội ở một thời gian lịch sử nhất định. Ở chủ nghĩa hiện thực, tính cách con người được khám phá một cách gián tiếp, thông qua cái riêng, với tư cách là sự biểu thị cái chung; điểm trọng tâm ở đây là giá trị của cái duy nhất không lặp lại (unical) xét về mặt lịch sử; các vấn đề xã hội-lịch sử ở đây hiện diện như là tuyến chính yếu của nghệ thuật.

Cuối những năm 40-50 của thế kỷ XIX, các địch thủ văn học của nhà văn Pháp Champfleury đã gọi những sáng tác phê phán sắc cạnh của ông và những người cùng xu hướng với ông là "chủ nghĩa hiện thực". Champfleury chấp nhận cách gọi này, đặt tên một cuốn sách tập hợp các bài báo là *Chủ nghĩa hiện thực* (*Réalisme*, 1857), mặc dù ông giải thích nó phần lớn theo tinh thần chủ nghĩa tự nhiên và phi lịch sử. Ở Nga, thuật ngữ này được nhà phê bình P.V. Annenkov áp dụng lần đầu vào văn học (1849), trong khi các nhà phê bình như Belinski, Dobroliubov, Pisarev không dùng nó. Với ý nghĩa là một nguyên tắc sáng tác cơ bản, thuật ngữ này trở nên thông dụng ở Nga và châu Âu từ những năm 60 thế kỷ XIX. Chỉ ở phê bình văn học và nghệ thuật dưới thời Xô-viết từ những năm 20 - 30 thế kỷ XX, ý nghĩa của khái niệm này như một phương pháp sáng tác mới được đề xuất và sử dụng. Cho đến gần cuối thế kỷ XX, nhiều nhà lý luận ở châu Âu và phương Tây vẫn hiểu "chủ nghĩa hiện thực" như sự phản ánh cái thực tại có sẵn, không phân biệt nó với "chủ nghĩa tự nhiên". Ở học thuật Xô-viết trong những năm 60 -80 thế kỷ XX có nhiều cuộc tranh luận về chủ nghĩa hiện thực, về các giới hạn thời gian của nó trong lịch sử văn học nghệ thuật thế giới. Một số nhà lý luận áp dụng khái niệm này vào nghệ thuật Phục Hưng, nghệ thuật thế kỷ XVII, nghệ thuật Khai Sáng... Một số khác chỉ gắn điểm khởi đầu của nó với chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỷ XIX; ở khuynh hướng nghệ thuật này, việc khám phá tính cách được gắn với thời gian lịch sử, với việc phân tích các vấn đề xã hội. Nhiều nhà nghệ

thuật học thừa nhận chủ nghĩa hiện thực đã có trong nghệ thuật tạo hình các thế kỷ XVII - XVIII (ví dụ sáng tác của Rembrandt, Hogarth, v.v...), đôi khi của các thế kỷ xưa hơn nữa. So với văn học, chủ nghĩa hiện thực ở hội họa gắn bó nhiều hơn với những phương tiện miêu tả tạo hình gây được ảo giác xác thực thị giác; nhưng dấu hiệu chủ yếu của chủ nghĩa hiện thực ở đây là khám phá tính cách xã hội của con người, thể hiện những niềm vui, nỗi lo về thời đại cụ thể của mình, và biểu lộ những tâm trạng tương ứng (nhất là loại hội họa có chủ đề, nơi mà chân dung không giữ vai trò quyết định). Vì vậy, chỉ có thể cho là ở nghệ thuật tạo hình nói chung, chủ nghĩa hiện thực chỉ giành được chỗ đứng chắc chắn vào thế kỷ XIX chứ không thể sớm hơn.

Khái niệm "chủ nghĩa hiện thực" được áp dụng chẳng những vào văn học và nghệ thuật tạo hình là các lĩnh vực mà sự phản ánh thực tại bằng hình tượng có thể đạt tới tính xác thực cảm giác-thị giác, mà còn được áp dụng vào khu vực được gọi là nghệ thuật biểu cảm. Ví dụ ở âm nhạc, chủ nghĩa hiện thực là sự truyền đạt những tâm trạng, những cảm quan của cá nhân trong các môi trường xã hội mà nó chấp nhận hoặc phản kháng tùy thuộc tính cách của nó và tính chất của môi trường xã hội theo nhận định của nó. Chủ nghĩa hiện thực gắn với tinh thần dân chủ. Trong khuôn khổ nội dung xã hội lịch sử của chủ nghĩa hiện thực, các nhà lý luận chia ra hai phương pháp sáng tác cơ bản: chủ nghĩa hiện thực phê phán và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Một số nhà lý luận và nghệ sĩ còn kỳ vọng luận chứng cho

những phương pháp hiện thực chủ nghĩa khác. Ví dụ “chủ nghĩa hiện thực cách mạng “với tư cách là bước quá độ sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa; “chủ nghĩa hiện thực huyền ảo” ở văn học và nghệ thuật các nước Mỹ La tinh, nơi mà quyết định luận xã hội-lịch sử được kết hợp với sự lý giải thực tại theo mô hình những biểu tượng huyền thoại.

Xem thêm: *Chủ nghĩa hiện thực phê phán*.

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC MỚI

Một khuynh hướng ở văn học và nghệ thuật Italia vào giữa những năm 40 - 50 thế kỷ XX, nảy sinh sau thế chiến II (1939-1945), gắn với văn hóa dân chủ và chống phát-xít. Phát triển mạnh trong điện ảnh Italia, sau đó ảnh hưởng tới văn học. Trong những ngọn nguồn của khuynh hướng này, người ta lưu ý tới trào lưu “chủ nghĩa chân thật” (verismo) ở Italia cuối thế kỷ XIX đầu XX đồng thời cũng thấy ảnh hưởng nhất định của văn học Xô-viết (M. Gorki, A. Fadeev) và văn xuôi một số tác gia Mỹ (E. Hemingway, J. Steinbeck). Khuynh hướng này là sự phản ứng đối với văn học Italia thời phát xít - một văn học xa rời nhân dân, đầy chất từ chương và tính mị dân, hoặc rơi vào những tìm tòi thuần hình thức.

Khuynh hướng hiện thực mới hướng về công bằng xã hội, tinh thần dân chủ, chống sự tàn bạo của giới tư bản. Phong cách và ngôn ngữ mang tính giản dị, cô đọng, trầm tĩnh, dễ hiểu. Trung tâm tác phẩm là số phận con người

bình thường. Xu hướng chung là trình bày đời sống một cách tự nhiên.

Vai trò quan trọng ở điện ảnh thuộc về những đạo diễn và nhà biên kịch tập hợp xung quanh tạp chí *Bianco e nero*. Được coi như tuyên ngôn nghệ thuật của khuynh hướng này là phim *Roma - thành phố mở* (1945) của R. Rossellini. Một loạt bộ phim đánh dấu thời phồn thịnh của chủ nghĩa hiện thực mới, mang cảm hứng nhân bản, đấu tranh cho công bằng xã hội và phẩm giá người thường dân, nhìn thẳng vào cuộc sống của những con người đói khát đến kiệt sức, vào những cặp mắt không có tuổi thơ của con cái họ, cho thấy cuộc đời đã biến người ta trở nên hung dữ như thế nào... Tính xác thực của các thủ pháp miêu tả hình ảnh, tính chính xác của các chi tiết, việc sử dụng người diễn nghiệp dư, dùng ngôn ngữ thông tục, pha tiếng địa phương... - đã khiến phim diễn xuất trở nên gần với phim tư liệu. Tính nghiêm khắc, trầm tĩnh, chủ trương dùng các cảnh tự nhiên (những xóm làng bần cùng, vùng ngoại ô bẩn thỉu, những con đường cháy nắng hoặc những hoang mạc thê lương...) - đều phục vụ cho việc dùng điện ảnh để khẳng định sự thật.

Chủ nghĩa hiện thực mới ở điện ảnh chỉ phát triển đến một mức nhất định, nhưng kinh nghiệm của nó đã tác động mạnh đến tiến trình điện ảnh thế giới, rõ nhất là thể tài "điện ảnh chính trị" những năm 60-70. Trong văn học Italia, chủ nghĩa hiện thực mới liên quan đến việc một loạt nhà văn trẻ, mặc dù không tập hợp thành tổ chức, nhưng cùng sáng

tác về đề tài kháng chiến chống phát xít, nhân vật thường là những thường dân, du kích, tham gia chống phát xít, chống giới chủ ở đô thị và thôn quê, chống lạc hậu và bần cùng. Thể loại chủ yếu của các nhà văn hiện thực mới là "tư liệu trữ tình" trong đó ở trần thuật có sự kết hợp các yếu tố hồi ký, tự truyện với hư cấu nghệ thuật, kết hợp việc miêu tả các biến cố thực với những câu chuyện về sự trưởng thành của nhân vật (ví dụ bộ ba tiểu thuyết *Phố Magadzini, Khu phố, Biên niên gia đình* của V. Pratolini; các tác phẩm của E. Vittorini, I. Calvino, B. Fenollo...). Nội dung tố cáo bất công (tiểu thuyết *Đất Sacramento* của F. Jovine, *Ký sự những mối tình nghèo* của Pratolini, kịch của E. De Filippo, thơ của P. Pasolini...). Khuynh hướng này ảnh hưởng tới một số nhà văn lớp trước như A. Moravia (*Những truyện thành Roma*), L. Bigiaretti, A. Gatto, v.v...

Giữa những năm 50, khuynh hướng này bắt đầu suy thoái, tuy vậy nó có ý nghĩa đáng kể đối với tiến trình văn học Italia thế kỷ XX.

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Tên gọi ước lệ, được dùng để trỏ một khuynh hướng của *chủ nghĩa hiện thực*, đạt tới đỉnh cao ở thế kỷ XIX và còn phát triển tiếp tục ở thế kỷ XX; cũng là tên gọi phương pháp sáng tác của khuynh hướng này.

Ở thuật ngữ này, cái được nhấn mạnh là cảm hứng phê phán, tố cáo của nghệ thuật dân chủ đối với thực tại đương thời; thuật ngữ được đề xuất bởi Gorki, với dụng ý phân biệt kiểu chủ nghĩa hiện thực này với kiểu mới: *chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa*. Cũng có một thuật ngữ tương đương khác từng được dùng là "chủ nghĩa hiện thực tư sản", nhưng tỏ ra không chính xác. Ngay với thuật ngữ "chủ nghĩa hiện thực phê phán" cũng vậy: không thể không thấy rằng ở những sáng tác được giới nghiên cứu quy vào khuynh hướng này, bên cạnh việc phê phán gay gắt xã hội tư sản-quý tộc (ví dụ, tác phẩm của Balzac, Daumier, Gogol, Saltykov-Schedrin, Ibsen...), nhiều tác phẩm vẫn thể hiện những nhân tố tích cực trong cuộc sống, tâm trạng những nhân vật tiên tiến, những truyền thống tốt đẹp của nhân dân (ví dụ tác phẩm của Turghenev, N. Nekrasov, L. Tolstoi, Tchekhov,...). Sáng tác của Gogol và một số nhà văn Nga những năm 40 thế kỷ XIX từng được giới văn học đương thời gọi là "trường phái tự nhiên" hoặc "khuynh hướng Gogol". Một trào lưu văn học và nghệ thuật ở Italia cuối thế kỷ XIX từng được gọi là "chủ nghĩa chân thật" (verismo). Nhưng các thuật ngữ này không phổ biến rộng ngoài nội dung văn học sử cụ thể của chúng.

Thuật ngữ "chủ nghĩa hiện thực phê phán" được dùng rộng rãi trong phạm vi các nước thuộc khối Cộng đồng xã hội chủ nghĩa (1945 - 1991); thực tiễn văn học được quy vào khuynh hướng này là chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX và những hiện tượng văn học tương tự ở thế kỷ XX.

Giới nghiên cứu nhận xét là, ở thời kỳ đầu, chủ nghĩa hiện thực phát triển trong sự tương tác với chủ nghĩa lãng mạn, ranh giới giữa hai khuynh hướng còn chưa thật rõ rệt (ví dụ *Miếng da lừa* của Balzac, *Tu viện Parme* của Stendhal, các tiểu thuyết của V. Hugo và phần nào của Ch. Dickens), một số mô-tip lãng mạn được chuyển đổi thành mô-tip hiện thực, dựa trên sự phân tích về xã hội (*Đỏ và đen* của Stendhal, *Nhân vật thời đại chúng ta* của M. Ju. Lermontov). Đến giữa thế kỷ XIX, chủ nghĩa hiện thực ở văn học châu Âu đoạn tuyệt với các ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn (G. Flaubert ở Pháp, W. Thackeray ở Anh, I. Goncharov, I. Turgenev, N. Nekrasov, A. Ostrovski ở Nga, v.v...). Trong cảm hứng nghiên cứu phân tích xã hội đương thời, các tác phẩm của khuynh hướng này chỉ ra sự không tương xứng giữa chế độ xã hội với các chuẩn mực nhân tính; tinh thần phê phán thấm nhuần trong sự phân tích, lý giải các quan hệ xã hội. Nửa sau thế kỷ XIX, chủ nghĩa hiện thực đạt tới đỉnh cao ở văn học Nga. Các nhà văn Nga được coi là lương tâm của nhân dân; họ chống lại mọi hình thức nô dịch con người về mặt xã hội và tinh thần. Sự phê phán gay gắt, sự sắc sảo trong khi đặt ra những vấn đề đạo đức tinh thần - được bộc lộ với sức mạnh đặc biệt ở sáng tác của L. Tolstoi và F. Dostoievski - hai gương mặt trung tâm của văn học thế giới thế kỷ XIX, có những cống hiến quan trọng, đề xuất những nguyên tắc mới trong việc xây dựng tiểu thuyết tâm lý xã hội, nêu ra các vấn đề triết học và đạo đức và đưa chúng vào trần thuật tự sự một cách hữu cơ, đề xuất những phương thức mới để khám phá tâm lý con người.

Sự phát triển của văn học thế kỷ XIX bộc lộ toàn bộ những nguyên tắc thẩm mỹ và những đặc tính loại hình của chủ nghĩa hiện thực. Sự trung thành với thực tại trở thành tiêu chuẩn chủ đạo của tính nghệ thuật. Sự miêu tả không còn mang tính ước lệ trừu tượng, phúng dụ; nó đạt tới một mức độ mới của tính sống động, khiến người ta có thể nói về các nhân vật văn học như về những con người sống thực. Dạng phát triển nhất là hướng tới tính xác thực trực tiếp của sự miêu tả, tái tạo đời sống "trong những hình thức của bản thân đời sống". Tính đa dạng về hình thức trong sáng tác hiện thực chủ nghĩa cho phép không từ bỏ các phương thức và thủ pháp thể hiện khác (tượng trưng, nghịch dị, phúng dụ...), mặc dù xu hướng miêu tả giống như thực là đặc tính nổi bật ở chủ nghĩa hiện thực nói chung.

Dựa vào một xác định của F. Engels về chủ nghĩa hiện thực, giới nghiên cứu cho rằng điển hình hóa các tính cách và hoàn cảnh là phương thức khái quát nghệ thuật tiêu biểu của chủ nghĩa hiện thực. Điển hình hóa, theo một xác định của Marx, chính là "Shakespeare-hóa" (khác với "Schiller-hóa", tức là lý tưởng hóa). Gorki cho rằng nghệ sĩ sáng tạo theo quy luật trừu tượng hóa và cụ thể hóa một cách đồng thời, nhằm tạo nên hình tượng nghệ thuật. Cơ sở khách quan của điển hình hóa nghệ thuật là sự thống nhất của hai phương diện thuộc bản chất con người, bản chất các hiện tượng của thực tại xã hội cụ thể lịch sử (cái chung, khái quát) và cụ thể cá thể (cái đặc thù, cái đơn nhất). Khái quát hóa và cá thể hóa không phải là hai yếu tố hoặc giai đoạn của quá

trình sáng tạo tách rời và nằm ngoài nhau, mà là một hành động thống nhất duy nhất của tư duy nghệ thuật. Chính sự thống nhất hữu cơ và sự tương ứng chân xác giữa cái chung và cái cá thể trong việc tái tạo thực tại đảm bảo cho tính chân thực, xác thực của sự miêu tả, đảm bảo giá trị khách quan (về xã hội, thẩm mỹ) của từng hiện tượng nghệ thuật. Ở điển hình hóa hiện thực chủ nghĩa, cái cá nhân hiện diện như là đại diện của cái chung, cái có ý nghĩa xã hội; còn cái chung thì hiện diện trong diện mạo cá thể, cụ thể cảm tính.

Chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX có những thành tựu to lớn trong nhiều thể loại nhưng trung tâm sáng tạo của nó là văn xuôi tiểu thuyết; chính với thể loại này, L. Tolstoi đã miêu tả được "phép biện chứng tâm hồn", F. Dostoievski sáng tạo được "tiểu thuyết phức điệu" - những thành tựu lớn, bước tiến lớn của tư duy nghệ thuật nhân loại.

Những thập niên cuối thế kỷ XIX, chủ nghĩa hiện thực chịu tác động của nhiều khuynh hướng văn hóa nghệ thuật phức tạp. Chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa tiền phong xuất hiện như những đối cực của tư duy nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa. Trong khi đó, nhiều nền văn học dân tộc mới tham dự vào tiến trình văn học thế giới: nhiều trường hợp các nền văn học này đạt được thành tựu trên cơ sở chủ nghĩa hiện thực. Khuynh hướng này trở nên phổ biến ở khắp châu Âu, cả Tây Âu lẫn các nền văn học Slave. Sang đầu thế kỷ XX, nhiều nền văn học châu Á hòa nhập vào tiến trình văn học quốc tế, có những thành tựu trong khuynh hướng hiện thực

(ví dụ Lỗ Tấn, Tào Ngu... ở Trung Quốc, nhiều nhà văn hiện thực ở Ấn Độ, Nhật Bản, Indonesia, Việt Nam...). Sau đại chiến thế giới thứ II (1939-1945), bên cạnh chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, ở văn học thế giới vẫn tiếp tục tồn tại khuynh hướng hiện thực phê phán với nhiều đại diện xuất sắc. Truyền thống chủ nghĩa hiện thực cổ điển (thế kỷ XIX) được kế thừa và làm giàu thêm, đồng thời, ở sáng tác của một loạt nhà văn được coi là đi theo khuynh hướng này lại bộc lộ những đặc điểm mới, không hoàn toàn phù hợp với các nguyên tắc tư duy nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực cổ điển. Thực tiễn nghệ thuật đa dạng ở thế kỷ XX cho thấy: không phải bao giờ cũng thuận lợi và phù hợp nếu đem quy một số nhà văn, một số khuynh hướng văn học cụ thể vào phạm trù "chủ nghĩa hiện thực phê phán" như một khuynh hướng toàn cầu, hoặc miêu tả toàn cảnh văn học thế giới thế kỷ XX như sự tồn tại đồng thời và đấu tranh lẫn nhau giữa các dạng *chủ nghĩa hiện thực* (trong đó có chủ nghĩa hiện thực phê phán) và *chủ nghĩa hiện đại*.

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Thuật ngữ được dùng với hai hàm nghĩa chính: 1) để gọi tên những nền văn học dân tộc (quốc gia) tồn tại với tư cách là văn học chính thống dưới chính thể mà đảng cộng sản là lực lượng duy nhất cầm quyền; cũng dùng để gọi tên những bộ phận ("dòng", "khuynh hướng",...) gắn với hệ ý thức chủ nghĩa cộng sản ở các nền văn học dân tộc khác; trong hàm

nghĩa này còn có một thuật ngữ tương đương: *văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa*; 2) để gọi phương pháp sáng tác của những nền văn học hoặc bộ phận văn học nói trên.

Thuật ngữ xuất hiện lần đầu tiên trên báo chí Liên Xô (*Literaturnaya gazeta*, Moskva, 23.5.1932), trong quá trình giải thể các tổ chức, nhóm phái văn nghệ khác biệt và đối lập nhau, nhằm thống nhất lập ra một tổ chức nhà văn duy nhất trên toàn lãnh thổ Liên Xô, trực tiếp đặt dưới sự lãnh đạo của đảng cộng sản cầm quyền. Nhiều nhà văn (Gorki, Maiakovski, A. Tolstoi, Fadeev...) và nhà phê bình (A. Lunacharski, Voronski...) nêu ra một loạt định thức nhằm xác định khuynh hướng cơ bản của văn học Xô-viết như: "chủ nghĩa hiện thực vô sản", "chủ nghĩa hiện thực có khuynh hướng", "chủ nghĩa hiện thực lãng mạn", "chủ nghĩa hiện thực xã hội", v.v. Trong diễn văn đọc tại đại hội I hội nhà văn Liên Xô (1934), Gorki dùng thuật ngữ này với hàm nghĩa như một phương pháp, một cương lĩnh sáng tác nhằm thực hiện tư tưởng nhân đạo cách mạng: "Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa khẳng định tồn tại như là sự hoạt động, sự sáng tạo mà mục đích là liên tục phát triển những năng lực quý giá của cá nhân con người, vì thắng lợi của nó đối với các lực lượng của tự nhiên, vì sức khỏe và tuổi thọ, vì cái hạnh phúc lớn nhất là được sống trên trái đất". Điều lệ hội nhà văn Liên Xô thông qua tại đại hội I xác định chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là phương pháp sáng tác chủ đạo của văn học Xô-viết; nội dung của phương pháp này được xác định như là yêu cầu miêu tả cuộc sống một cách

chân thật, cụ thể lịch sử, trong sự phát triển cách mạng của nó. Sau khi được chính thức hóa, thuật ngữ "chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa" trở nên thông dụng ở Liên Xô, và từ 1945 dần dần trở nên thông dụng ở tất cả các nước thuộc Cộng đồng xã hội chủ nghĩa thế giới (1945-1991). Nó được vận dụng trong các hoạt động sáng tác văn học, nghệ thuật, được luận chứng về mặt lý thuyết, được sử dụng như một loại thước đo, một loại tiêu chuẩn mang tính pháp quy để điều chỉnh sự phát triển của văn học nghệ thuật.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được những người luận chứng cho nó xem như một hệ thống nghệ thuật mới, mang tính cách tân: trong khi kế tục truyền thống nhân đạo chủ nghĩa của nghệ thuật quá khứ, nó đồng thời kết hợp truyền thống ấy với nội dung xã hội chủ nghĩa - một nội dung được xem là hoàn toàn mới, là đóng góp mà chủ nghĩa Mác đem vào triết học duy vật: khẳng định vai trò của hoạt động cải tạo cách mạng nhằm thay đổi hiện thực.

Những ý kiến rút từ toàn bộ trứ tác của các nhà kinh điển cửa chủ nghĩa Mác liên quan đến văn học nghệ thuật được xem là những nguyên tắc quan trọng nhất của hệ thống nghệ thuật mới này. Người ta xác định cơ sở triết học của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là thế giới quan của chủ nghĩa Mác-Lênin; xác định nguyên lý tính đảng vô sản do V.I. Lenin đề xuất (1905) là nguyên tắc chỉ đạo. Ngọn nguồn của nền văn học nghệ thuật kiểu mới này được xem là bắt đầu từ thơ ca công xã Paris (1871), đặc biệt là bài *Quốc tế ca* (1871)

của E. Pottier (1816-1887). Những sáng tác của Gorki như *Người mẹ, Những kẻ thù* (1906), của Anderson Nexoe như *Pelle - người chinh phục* (1906-1910), *Đitte - con của người đời* (1917-1921)... được coi như những mốc khởi đầu và mẫu mực đầu tiên của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Miêu tả hiện thực chiến đấu và xây dựng một thế giới mới, xã hội chủ nghĩa; xây dựng nhân vật tích cực (chính diện), hình tượng con người mới - người chiến sĩ và người sáng tạo thế giới mới của chủ nghĩa xã hội - được xem là nội dung chủ yếu của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Chủ nghĩa lạc quan lịch sử - được xác định như âm hưởng chủ đạo của văn học kiểu mới này, như là tính chất mới mẻ về lý tưởng thẩm mỹ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Mỹ học hiện thực xã hội chủ nghĩa xem trọng những thành tựu nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực cổ điển (thế kỷ XIX); nó tự xác định phương thức nghệ thuật chủ yếu là sự miêu tả "giống như thực", "trong những dạng thức của bản thân đời sống". Sự trung thành của văn nghệ sĩ với nguyên tắc tính đảng được xem là đảm bảo cho tính chân thực của sáng tác. Sự thể hiện kiểu lãng mạn cũng được thừa nhận, trong chừng mực nó gắn với cảm hứng anh hùng trong lao động và đấu tranh vì lý tưởng xã hội chủ nghĩa, vì chế độ xã hội chủ nghĩa. Các thử nghiệm và phát hiện về nghệ thuật của các trào lưu chủ nghĩa tiền phong, chủ nghĩa hiện đại đều bị coi là xa lạ, có hại đối với văn học nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Được xem như thành tựu của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là thực tiễn sáng tác của các nền văn học dân tộc thuộc Liên bang Xô-viết (1922-1991) mà những đại diện thường được nêu tên là: Gorki, Maiakovski, Fadeev, A. Tolstoi, M. Sholokhov, Tch. Aitmatov, A. Bykov, v.v...; là thực tiễn sáng tác của các nền văn học dân tộc khác trong Cộng đồng xã hội chủ nghĩa (Anbani, Bungari, Ba Lan, Cu Ba, CHDC Đức, Hungari, Mông Cổ, Nam Tư, Trung Quốc, Tiệp Khắc, CHDCND Triều Tiên, Việt Nam); là thực tiễn sáng tác của bộ phận văn học gồm những nhà văn thuộc phái tả (cộng sản hoặc gần cộng sản) ở các nước phương Tây mà những đại diện thường được nêu tên là: L. Aragon, P. Éluard, P. Neruda, N. Hikmet, v.v... Với tư cách một hiện tượng quốc tế, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được mô tả như một phong trào nghệ thuật thống nhất, một hệ thống nghệ thuật thế giới ở thế kỷ XX, đối lập với hệ thống các khuynh hướng văn học nghệ thuật ở xã hội phương Tây, được xem như là bao gồm: chủ nghĩa hiện đại, văn nghệ xu thời và văn nghệ thương mại. Ý tưởng về cuộc đấu tranh giữa hai hệ thống nghệ thuật đối lập ở quy mô quốc tế này tương ứng với cục diện hai hệ thống thế giới đối đầu nhau của thời kỳ chiến tranh lạnh (1945-1990). Sau khi chế độ xã hội chủ nghĩa sụp đổ ở Đông Âu và Liên Xô (1989-1991), chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa chấm dứt vai trò của nó ở toàn châu Âu; tại một vài nền văn học dân tộc khác ở châu Á, tính cương lĩnh hiện thực xã hội chủ nghĩa giảm thiểu dần dần; các yêu cầu tính đảng, miêu tả "giống như thực" không còn được nêu

như quy tắc bắt buộc; bằng những diễn ngôn và chính sách khác nhau, điều vẫn được duy trì là hoạt động nghệ thuật phải phù hợp với đòi hỏi của thế lực cầm quyền.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là hiện tượng đặc thù trong văn hóa nghệ thuật nhân loại thế kỷ XX: đây là lần đầu tiên một số nguyên tắc về khuynh hướng nghệ thuật được để lên như những chuẩn mực mang tính pháp quy, được coi là độc tôn trong toàn bộ đời sống của các nền văn học dân tộc. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là một trong những nhân tố bề sâu để cấu thành một thiết chế văn học đặc biệt, mang tính nhà nước hóa rõ rệt: trên lãnh thổ mỗi quốc gia xã hội chủ nghĩa chỉ có một tổ chức nhà văn duy nhất; cương lĩnh sáng tác được chính thống hóa, trở thành tiêu chuẩn và phương tiện quản lý văn học. Với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, các nền văn học dân tộc trở nên chính trị hóa rõ rệt, nội dung văn học được ưu tiên cho việc diễn đạt đường lối chính trị của đảng cộng sản cầm quyền.

Về nghệ thuật, khuynh hướng văn học này chỉ tiếp tục khai thác các phương thức "giống như thật" của chủ nghĩa hiện thực cổ điển thế kỷ XIX, do vậy hạn chế sự đóng góp của các nhà văn thuộc khuynh hướng này trong việc phát hiện, thử nghiệm các phương tiện nghệ thuật mới. Giới lãnh đạo Trung Quốc, đứng đầu là Mao Trạch Đông, nêu "hiện thực cách mạng" và "lãng mạn cách mạng" như hai phương thức sáng tác cho văn nghệ sĩ dưới chế độ do đảng cộng sản cầm quyền, song điều này cũng ít được luận chứng rõ ràng.

Những cuộc tranh luận trong giới học thuật Xô-viết những năm 1970 xung quanh đề xuất coi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa như "một hệ thống thẩm mỹ mở", phần nhiều bị sa vào hướng trừu tượng, kinh viện. Bên cạnh trường hợp Sholokhov, một trong số những đại diện hiếm hoi của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được tặng giải Nobel về văn học (1965) với tác phẩm chính *Sông Đông êm đềm* mà về đặc điểm nghệ thuật được nhận xét là "thể hiện nội dung của thế kỷ XX bằng những phương tiện mượn của thế kỷ XIX" (C. Prevost), "xây dựng thế kỷ XXI trên phông màn của thế kỷ XIX" (P. Courtade), thì việc Maiakovski cách tân phương tiện của thơ ca, việc Brecht sáng tạo ra "sân khấu tự sự" - có thể là những đóng góp đáng kể nhất của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa vào nghệ thuật thế kỷ XX.

CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN

Một trào lưu tư tưởng và nghệ thuật ở văn hóa châu Âu, bao trùm mọi loại hình nghệ thuật và khoa học; thời kỳ phồn thịnh của phong trào này là cuối thế kỷ XVIII - đầu thế kỷ XIX.

Chủ nghĩa lãng mạn nảy sinh do hàng loạt nguyên nhân, cả những nguyên nhân xã hội-lịch sử lẫn những nguyên nhân nội tại của nghệ thuật. Quan trọng nhất trong số những nguyên nhân ấy là tác động của kinh nghiệm lịch sử mới mà Đại cách mạng Pháp (1789 - 1794) đưa lại. Kinh nghiệm ấy đòi hỏi sự lý giải, kể cả lý giải bằng nghệ thuật, và

bắt buộc phải xem xét lại các nguyên tắc sáng tác. Nhiều tư tưởng của chủ nghĩa lãng mạn trong suốt nửa thế kỷ tồn tại của nó đã bị biến đổi ở mức đáng kể, nhưng những tâm thế chung, có tính chất thế giới quan, vẫn được phát triển trong một định hướng thẩm mỹ thống nhất, và được sự hậu thuẫn của những đại diện của các trường phái lãng mạn khác nhau.

Trung tâm của phong trào lãng mạn là nước Đức: các nhà lãng mạn Anh, Pháp, Ba Lan, Nga đều tìm kiếm các ý tưởng của họ từ các tác phẩm của các nhà thơ và triết gia Đức. Thời đại chủ nghĩa lãng mạn - thay thế thời đại Khai Sáng - là thời đại đối lập với tư tưởng Khai Sáng về nhiều mặt. Tuy vậy, văn hóa Khai Sáng cũng đã sản sinh trong lòng nó cái hiện tượng được gọi là "chủ nghĩa tiền lãng mạn". Tiền bối của nó là các nhà thơ của "chủ nghĩa cổ điển Weimar" (Goethe, Schiller, Ch. M. Wieland), là các nhà tư tưởng như Lessing, Herder, Winckelmann. Dù không đoạn tuyệt với truyền thống mỹ học Khai Sáng, những nhà tiền bối này của chủ nghĩa lãng mạn đã có thể nhận ra những mặt yếu của truyền thống ấy và đánh giá nó một cách có phê phán, chống lại việc tuyệt đối hóa các nhân tố hình thức của hoạt động nghệ thuật, chống lại việc lý giải một chiều duy lý đối với hoạt động ấy. Các nhà lãng mạn tiếp tục phê phán các nguyên tắc sáng tác của các nhà Khai Sáng; họ xem nghệ thuật như lĩnh vực giải phóng các năng lực đa dạng của cá nhân, như lĩnh vực mà cá nhân tự thực hiện mình một cách tự do và tự nguyện. Chính vì vậy, cả triết học, ngữ văn học, thậm chí cả những quan tâm đến khoa học tự nhiên, ở thời đại chủ nghĩa lãng

mạn, đều mang sắc thái mỹ học, và đều gắn bó mật thiết với các vấn đề mỹ học và lý luận nghệ thuật. Những tên tuổi có uy tín lớn của chủ nghĩa lãng mạn về mỹ học và lý luận nghệ thuật là: anh em A. và F. Schlegel (những người gây dựng tạp chí *Athenaeum*, tờ tạp chí có vai trò lớn trong việc tập hợp phong trào), Novalis, F. Schelling, F. Schleiermacher - những nhà tư tưởng của chủ nghĩa lãng mạn thời đầu, cũng được gọi là trường phái lãng mạn Jena, giai đoạn rực sáng đầu tiên của khuynh hướng lãng mạn. Các tuyên ngôn mỹ học của trường phái Jena được phát triển trong sáng tác của những người chủ xướng như J.Ch. Hoelderlin, L. Tieck, và về sau là E.T.A. Hoffmann. Đại diện cho chủ nghĩa lãng mạn thời đầu ở Anh là W. Wordsworth, S. T.Coleridge; ở Pháp là F. R. Chateaubriand. Sau đó chủ nghĩa lãng mạn nhanh chóng phân nhánh và đổi mới thành nhiều dạng thức (J. Byron ở Anh, V. Hugo ở Pháp, V.A. Zhukovski và M. Ju. Lermontov ở Nga...), xâm nhập cả hội họa (F.O. Runge và C.D. Friedrich ở Đức; Th. Géricault và E.Delacroix ở Pháp), âm nhạc (các nhạc sĩ Đức: C. M. Weber, R. Schumann, R. Wagner).

Nhiều nhà lãng mạn cảm thấy những ảo tưởng nảy sinh bởi Đại cách mạng Pháp đã hóa thân thành thực tại xã hội tư sản mà lối sống tầm thường, dung tục của nó, tính chất ích kỷ, không có chỗ đứng cho tâm hồn trong các quan hệ xã hội của nó, v.v... - họ thấy không thể chấp nhận. Họ đau đớn trải nghiệm sự đổ vỡ của những ảo tưởng ấy. Tính chất hai mặt của cảm quan lãng mạn chủ nghĩa tương ứng với bức tranh của các sự kiện khách quan: "Cái thể chế xã hội

và chính trị được thiết lập bởi "thắng lợi của lý trí" hóa ra lại là cái ác, là bức biếm họa đối với những lời hứa xán lạn của các nhà Khai Sáng, gây nên sự thất vọng cay đắng" (F. Engels). Thực tại lịch sử hóa ra không tuân phục "lý trí", nó hóa ra là một thực tại siêu lý trí, đầy những bí ẩn không thể thấy trước, còn thể chế hiện thời thì thù địch với bản chất người, với tự do của cá nhân. Thái độ không tin vào tiến bộ xã hội, công nghệ, chính trị, khoa học - cái tiến bộ đã đưa tới sự tương phản và đối kháng mới; sự thất vọng sâu sắc trước cái xã hội từng được tiên đoán, luận chứng và rao giảng bởi những khối óc ưu tú nhất châu Âu - dần dà được triển khai thành một chủ nghĩa bi quan có tầm "vũ trụ". Sự thất vọng, bi quan ở chủ nghĩa lãng mạn mang tính phổ quát toàn nhân loại, đi kèm với một "nỗi đau toàn thế giới" (thuật ngữ Đức "Weltschmerz", rút từ tiểu thuyết *Titan* của Jean-Paul, được dùng để trỏ chung tâm trạng bi quan ở văn học châu Âu thế kỷ XVIII - nửa đầu XIX). Đề tài về nỗi đau này ("căn bệnh thời đại" của các nhân vật ở sáng tác của Chateaubriand, A. Musset, Byron, A. Vigny, Lamartine, G. Leopardi, ở thơ Heine, v.v...), đề tài về "người trong cõi ác", về "thế gian khủng khiếp" (với quyền lực mù quáng của các quan hệ vật chất, với tính vô lý của số phận, với nỗi buồn về sự đơn điệu vĩnh cửu của đời sống thường ngày...) là những đề tài xuyên suốt lịch sử văn học lãng mạn và được thể hiện rõ rệt nhất trong loại "kịch số mệnh", "bi kịch số mệnh" (Werner, Kleist) cũng như trong các tác phẩm của Byron, Brentano, Hoffmann, E. Poe, Hawthorne...

Kinh nghiệm phức tạp của cách mạng Pháp củng cố trong ý thức các nhà lãng mạn cái ý tưởng về tính chất nhiều chiều kích của thực tại khách quan (cả tự nhiên lẫn xã hội), ý tưởng về sự phong phú không thể khai thác hết của những khả năng vẫn tiềm ẩn trong thực tại. Đây là đề tài mà những nỗ lực chủ yếu của mỹ học và thực tiễn nghệ thuật lãng mạn chủ nghĩa tập trung khám phá. Quan niệm về chất mỉa mai (ironie) có vị trí quan trọng ở mỹ học lãng mạn. Với tư cách một lập trường triết học và một biện pháp nghệ thuật đặc thù, chất mỉa mai lãng mạn chủ nghĩa là phương thức miêu tả thế giới xung quanh một cách hàm súc. Thoạt đầu, nó có nghĩa là thừa nhận tính hạn hẹp của bất kỳ điểm nhìn nào (kể cả điểm nhìn lãng mạn, nếu chỉ hướng tới cái "vô tận"), thừa nhận tính tương đối của mọi thực tại lịch sử, thừa nhận tính không trùng nhau giữa những khả năng vô hạn của tồn tại và cái thực tại kinh nghiệm được cảm nhận bởi con người. Về sau, mỉa mai còn phản ánh việc ý thức được tính phi thực tại của các lý tưởng lãng mạn chủ nghĩa, ý thức được tính đối địch vĩnh viễn giữa ước mơ và cuộc đời thực. Được nhìn qua lăng kính lãng mạn, những hoài nghi, bất tín nhiệm, thế giới bên trong của cá nhân con người và kịch tính của các quá trình lịch sử khách quan bỗng lộ ra sự phong phú của những khả năng còn tiềm ẩn, và được cảm nhận một cách không đơn nghĩa, một cách đa diện. Tuy nhiên, ý đồ vươn lên trên chất "văn xuôi" dung tục của tồn tại ở các nhà lãng mạn đã không biến thành một sự "mỹ hóa" đời sống một cách trừu tượng, vì vậy ý đồ đó vẫn gắn liền với hoạt động

phê phán tỉnh táo của ý thức. Tinh thần duy mỹ chỉ bộc lộ ở thời hậu lãng mạn, khi năng lực tự phản xạ vốn có ở chủ nghĩa lãng mạn thời đầu bị yếu đi; lối miêu tả mang tính trò chơi nghệ thuật đối với thực tại đã thay cho xu hướng không tưởng của cách trình bày thực tại theo quan điểm tự do và nhân văn chủ nghĩa.

Các nhà lãng mạn đã phát hiện ra tính phức tạp, chiều sâu và tính đối kháng của thế giới tinh thần con người, tính vô tận nội tại của cá nhân con người. Đối với họ, con người là cả một tiểu vũ trụ. Chú ý đến những tình cảm mạnh mẽ, chói rực; đến những vận động bí ẩn của tâm hồn; đến những mặt "đen tối" của tâm hồn; đến trực giác và vô thức - là những nét cốt yếu của cảm quan lãng mạn chủ nghĩa. Bảo vệ tự do, chủ quyền và giá trị tự thân của cá nhân; chú ý đến cái đơn nhất không lặp lại ở con người; sùng bái cái cá nhân - cũng là những nét đặc trưng cho chủ nghĩa lãng mạn. Biện hộ cá nhân gần như là cách tự bảo vệ trước tiến trình tàn nhẫn của lịch sử.

Phản ứng mang tính hai mặt của các nhà lãng mạn đối với các sự kiện cách mạng Pháp đã khiến họ "nhìn mọi thứ dưới ánh sáng trung đại, lãng mạn" (K. Marx và F. Engels); chính phản ứng này đã khiến họ quan tâm đến những hiện tượng dân gian mang tinh thần dân chủ của văn hóa thời trung đại và thời Phục Hưng. Họ kế thừa cả chất giả tưởng huyền hoặc của văn hóa trung đại, nhưng cái mà họ thú vị hơn ở văn hóa ấy là các truyện kể, các niềm tin dị đoan, tinh

thần tự do suồng sã của hội carnaval, lối phóng đại nghịch dị và tính thoải mái giản dị của văn hóa Arập. Họ chú ý đến các truyền thuyết, các sáng tác dân gian, các phong tục tập quán của các dân tộc xa lạ, các phong cảnh xứ lạ. Thực tế vật chất thấp hèn bị họ đem đối lập với những dục vọng cao cả (đây là quan niệm của chủ nghĩa lãng mạn về tình yêu) và đời sống tinh thần mà những biểu hiện cao nhất, theo họ, là nghệ thuật, tôn giáo, triết học.

Yêu cầu về chủ nghĩa lịch sử và tính nhân dân (chủ yếu theo ý nghĩa là sự tái tạo trung thành màu sắc của địa điểm và thời gian) - là một trong những thành tựu vĩnh cửu của mỹ học lãng mạn. Chủ nghĩa lịch sử của tư duy ở các nhà lãng mạn bộc lộ rõ nhất trong thể loại tiểu thuyết lịch sử do họ tạo ra (F. Cooper, W. Scott, A. Vigny, V. Hugo). Tính đa dạng của các đặc điểm địa phương, thời đại, dân tộc, lịch sử, cá nhân - trong cách nhìn của các nhà lãng mạn - có ý nghĩa triết học: nó là sự bộc lộ tính phong phú của một chỉnh thể, của thế giới phổ quát thống nhất.

Đối lập với nguyên tắc "bắt chước tự nhiên" của chủ nghĩa cổ điển, các nhà lãng mạn đề cao tính tích cực sáng tạo, quyền cải biến thực tại của nghệ sĩ: anh ta tạo ra một thế giới đặc biệt, của mình, đẹp hơn, chân thực hơn cái thực tại kinh nghiệm; bởi vì nghệ thuật, sáng tạo là thực chất thầm kín, là ý nghĩa sâu kín và là giá trị cao nhất của thế giới, cũng có nghĩa nó là thực tại cao nhất. Tác phẩm nghệ thuật được so sánh với cơ thể sống; hình thức nghệ thuật được xem

không phải như cái vỏ của nội dung mà như một cái gì mọc lên từ đáy sâu và gắn liền với cái mà nó biểu đạt. Các nhà lãng mạn nhiệt liệt bảo vệ tự do sáng tác của người nghệ sĩ, bảo vệ quyền tưởng tượng của nghệ sĩ ("thiên tài không lệ thuộc các quy tắc mà là kẻ sáng tạo ra các quy tắc"), bác bỏ tính quy phạm.

Thời đại chủ nghĩa lãng mạn được đánh dấu bằng những cách tân về nghệ thuật: sáng tạo ra các thể tài tiểu thuyết lịch sử, truyện giả tưởng, trường ca sử thi-trữ tình; cải cách sân khấu. Thơ trữ tình đạt đến độ cực kỳ phồn thịnh; các khả năng của ngôn từ thi ca được mở rộng nhờ tính đa nghĩa, tính liên tưởng, tính ẩn dụ đậm đặc, nhờ các phát hiện trong lĩnh vực câu thơ. Tiểu thuyết được coi là hình thức phù hợp nhất của sự tổng hợp thi ca: đó là thể loại thống nhất thi ca với triết học, đẩy lùi giới hạn giữa thực tiễn nghệ thuật và lý luận, trở thành sự phản ánh như trong bức tiểu họa cả một thời đại văn học, kết hợp được sự lý giải bằng nghệ thuật và sự lý giải bằng lịch sử về thời đại. Mẫu mực cổ điển của những thể nghiệm ở khuynh hướng này là các tiểu thuyết *Lucinde* (1799) của F. Schlégel và *Heinrich von Ofterdingen* (1802) của Novalis, với chất u-mua trang nhã, những phúng dụ tinh tế, những hình tượng huyền ảo và nhiều thủ pháp thi ca khác. Các lý thuyết gia lãng mạn truyền bá tư tưởng về sự xói mòn của các loại thể văn học; về sự thâm nhập lẫn nhau của các ngành nghệ thuật; về sự tổng hợp nghệ thuật, triết học và tôn giáo; nhấn mạnh nhân tố âm nhạc trong thi ca. Về các nguyên tắc miêu tả, các nhà lãng mạn hướng tới

giả tưởng, nghịch dị trào lộng, tính ước lệ lộ liễu của hình thức, mạnh dạn pha trộn chất đời thường và chất dị thường, chất bi và chất hài.

Mặc dù những dạng thức muộn màng của khuynh hướng lãng mạn còn tồn tại rất lâu trong nghệ thuật (và cả khoa học), nhiều ước mơ của các nhà lãng mạn về việc thể hiện lý thuyết mỹ học thành thực tiễn nghệ thuật vẫn còn chưa được thực hiện trong khuôn khổ lịch sử của chủ nghĩa lãng mạn. Nếu văn học lãng mạn gắn với lý thuyết lãng mạn một cách rõ rệt và phù hợp hơn cả, thì âm nhạc, hội họa, sân khấu chỉ có thể mô phỏng di sản thẩm mỹ lãng mạn một cách chậm chạp, và chịu ảnh hưởng đáng kể của chủ nghĩa lãng mạn cho đến tận giữa thế kỷ XX, rồi hòa trộn vào những xu hướng và những tìm tòi phi lãng mạn trong văn hóa nghệ thuật. Thái độ dè dặt trước thực tại trong toàn bộ tính đa dạng của nó đã khiến các nhà lãng mạn trở thành những bậc tiền bối của nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực. Tinh thần can đảm của những thể nghiệm lãng mạn chủ nghĩa trong lĩnh vực hình thức lại thu hút sự quan tâm của những đại diện cấp tiến nhất của văn học nghệ thuật: chủ nghĩa tiền phong.

Di sản văn hóa của chủ nghĩa lãng mạn, phản ứng tiêu cực của nó đối với thời đại sản sinh ra nó - thời đại phát triển công nghiệp và đô thị hóa - trở thành một trong số những căn cứ cho các nhà tương lai học ở cuối thế kỷ XX nêu lên nhận định về tính giới hạn của tri thức khoa học công nghệ, tính hủy hoại toàn cầu của việc phá hoại môi sinh và phá

hoại các giá trị nhân văn trong quá trình phát triển nền sản xuất công nghiệp tự động hóa; từ đó đề xuất nhu cầu bảo vệ cân bằng sinh thái tự nhiên và tính ổn định nhân văn như một trong những nhu cầu cốt thiết của sinh tồn nhân loại.

CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN MỚI

Tên gọi ước lệ, không ổn định, trỏ một loạt khuynh hướng thẩm mỹ nảy sinh ở văn học các nước châu Âu cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX với tính cách phản ứng lại chủ nghĩa tự nhiên, đôi khi phản ứng cả với tinh thần bi quan và mất lòng tin của văn học suy đồi.

Do không thành một tư trào độc lập chủ nghĩa lãng mạn mới với tư cách là những xu hướng tư tưởng và phong cách thường đan xen và tương tác cả với khuynh hướng chủ nghĩa hiện thực lẫn khuynh hướng suy đồi. Cự tuyệt "tồn tại tầm thường" của kẻ tiểu thị dân phàm tục, các nhà lãng mạn mới, tương tự các nhà lãng mạn thế kỷ XIX, ca tụng sự dũng cảm, anh hùng, kỳ công của những hành động phiêu lưu trong những hoàn cảnh phi thường, thường mang màu sắc xứ lạ (exotique). Nhân vật điển hình cho chủ nghĩa lãng mạn mới là người dũng cảm, phi thường, đôi khi đối lập với xã hội (bị lưu đày, bị trục xuất), đôi khi xa lạ với dân chúng ("siêu nhân"); đời họ đầy những chuyện lãng mạn, kèm theo sự mạo hiểm, phiêu lưu. Tác phẩm lãng mạn mới thường có cốt truyện căng thẳng, gay cấn, trong đó các yếu tố cốt yếu

là chiến đấu, hiểm nguy, đôi khi có những sự việc bí ẩn hoặc siêu nhiên.

Các đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn mới được thể hiện ở sáng tác của những nhà văn như J. Conrad, R.L. Stevenson, A.C. Doyle, E.L. Voynich, E. Rostand, S. George, Ricard Huch, P. Heise, G. Hauptmann, H. Ibsen (các vở kịch cuối đời), K. Hamsun, F. Garcia Lorca, J. London, A. Bierce, nhóm nhà văn "Mloda Polska" (1890 - 1918) ở Ba Lan.

CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC

Một khuynh hướng văn học và nghệ thuật, nảy sinh vào những năm 1910 - 1920 ở Pháp. Chủ nghĩa siêu thực dựa vào triết học chủ nghĩa trực giác, vào các học thuyết tôn giáo thần bí của phương Đông, vào chủ nghĩa Freud; nhiều luận điểm của các lý thuyết gia siêu thực khá gần gũi với các tư tưởng Thiền luận Phật giáo. Những người chủ trương khuynh hướng này coi các nhà lãng mạn Đức là các bậc tiền bối, coi nhà thơ Apollinaire và họa sĩ Italia G. De Chirico là những người tiên khu gần gũi của họ. Nảy sinh trong giới nhà văn, chủ nghĩa siêu thực lại trở nên phổ biến hơn cả ở hội họa (S. Dali, J. Miro, J. Tanguie, G. Arpe, M. Ernst, A. Masson, R. Magritt, …) trong số những người sáng lập của khuynh hướng này có nhiều nhà văn nổi tiếng như: L. Aragon, A. Breton, F. Soupault, P. Éluard, R. Desnos, A. Artaud, R. Vitrac, T. Tzara...

Mỹ học của chủ nghĩa siêu thực được trình bày trong *Tuyên ngôn siêu thực* (1924) của A. Breton và trong nhiều tác phẩm mang tính cương lĩnh khác của những người theo phái này (tạp chí *Cách mạng siêu thực*, 1924-1929). Chủ nghĩa siêu thực chủ trương giải thoát cái "tôi" của con người khỏi sự trói buộc của chủ nghĩa duy vật, của logic, của lý trí, của đạo đức, của mỹ học truyền thống - mà họ coi là những sản phẩm quái gở của văn minh tư sản, chỉ có tác dụng kìm hãm khả năng sáng tạo của con người. Chân lý đích thực của thực tại, theo họ, nằm ở khu vực của vô thức, và nghệ thuật cần phải đưa chúng ra, biểu hiện chúng vào tác phẩm. Cơ sở của lối sáng tác siêu thực, theo A. Breton, là "tính tự động thuần tâm lý, nó có mục tiêu là biểu đạt hoạt động chức năng thực tại của tư tưởng, bằng lời nói hoặc bằng chữ viết hoặc bằng bất cứ phương cách nào. Bài chính tả của tư tưởng nằm ngoài mọi sự kiểm soát từ phía lý tính, nằm ngoài mọi kiến giải thẩm mỹ hay đạo lý". Nghệ sĩ cần phải dựa vào mọi kinh nghiệm biểu đạt vô thức - giấc mơ, ảo giác, mê sảng, hồi ức thời thơ ấu, những hình bóng thần bí, v.v. Hiệu ứng tác động thẩm mỹ của tác phẩm siêu thực là dựa vào việc tuyệt đối hóa nguyên tắc đối lập nghệ thuật. Theo lời P. Réverdy, hình ảnh nảy sinh "từ việc sáp lại với nhau những thực tại vẫn xa cách nhau". Ở tác phẩm của các nhà siêu thực, những thủ pháp như phi lôgic hóa, tạo nghịch lý, tạo bất ngờ, kết hợp những cái vốn không kết hợp được, v.v. - đã được mài sắc đến giới hạn. Do vậy, họ tạo ra được một không khí đặc biệt, không khí nghệ thuật siêu thực tại, vốn chỉ có ở tác phẩm thuộc khuynh hướng này.

Trong thơ, nhất là thơ trữ tình, thể loại văn học được ưa thích nhất của các nhà siêu thực, mô hình xuất phát của mọi hoạt động sáng tạo là "viết tự động", tức là tốc ký lấy những từ, những mẩu lời nói, những hình ảnh ám ảnh... vừa xuất hiện trong óc. Trong sân khấu siêu thực (mà A. Artaud là lý thuyết gia) và điện ảnh siêu thực, cái "thực tại đích thực" được khẳng định bằng lối giả tưởng với các mảng, các cảnh, các pha, với các chi tiết sự vật đột ngột, lạ lùng, gây sửng sốt.

Chủ nghĩa siêu thực với tư cách một khuynh hướng, một phong trào, chỉ tồn tại một thời gian ngắn. Tuy vậy, nhiều văn nghệ sĩ từng tham dự phong trào, sau đó vẫn tiếp tục sáng tác theo bút pháp siêu thực. Các thủ pháp siêu thực chủ nghĩa được tiếp tục sử dụng trong điện ảnh (ví dụ L. Bunuel), trong "kịch phi lý" (E. Ionesco, S. Beckett), trong nghệ thuật bài trí, ảnh nghệ thuật, truyền hình.

CHỦ NGHĨA TIỀN PHONG

Một thuật ngữ ước lệ, dùng để nói gộp về một số trào lưu trong nghệ thuật thế kỷ XX mà đặc tính chung là: từ bỏ truyền thống chủ nghĩa hiện thực, xem việc phá bỏ những nguyên tắc, phương tiện tạo dựng hình thức nghệ thuật đã định hình là phương hướng đạt tới mục tiêu nghệ thuật của mình. Chủ nghĩa tiền phong tấn công vào "chủ nghĩa duy mỹ" của nghệ thuật truyền thống, đi tìm những phương cách - thường là phi thẩm mỹ - tác động thẳng đến người tiếp

nhận (độc giả, thính giả, khán giả). Trong số những phương cách ấy có: nhấn mạnh tính biểu cảm, nhằm vào cảm xúc trực tiếp (chủ nghĩa biểu hiện); sùng bái máy móc, đem đối lập máy với sự bất toàn của người; ý tưởng về "mục đích tự thân" của ngôn từ (chủ nghĩa vị lai); phá bỏ tính hàm nghĩa của ngôn từ (chủ nghĩa đa đa); "tính tự động tâm lý học", tác động vào các xung động vô thức (chủ nghĩa siêu thực), v.v. Chủ nghĩa tiền phong gạt bỏ những yếu tố của chủ nghĩa hiện thực trong nghệ thuật như cốt truyện, tính cách, xem chúng như biểu hiện của thái độ tiếp cận tư tưởng "giả dối" đối với thực tại. Bản chất sáng tạo của chủ nghĩa tiền phong gắn với tính năng động của tiến bộ công nghệ khoa học (là cái làm biến đổi rõ rệt diện mạo và nhịp điệu của thế giới hiện đại), gắn với sự phát triển tư duy trừu tượng (là cái thu hút các cấu trúc liên tưởng vào nghệ thuật). Gắn với điều này là xu hướng nghệ thuật tinh hoa (élite) trong chủ nghĩa tiền phong, là xu thế tạo ra một độ căng đầy cảm quan thể chất giữa cái cấu trúc không thâm nhập được của tác phẩm với ý thức người thụ cảm ("tiểu thuyết mới", vốn chứa đựng vô số những thống kê về đồ vật; "thơ cụ thể", trong đó chỉ có các cấu trúc hình thức; "kịch phi lý", trong đó phô bày tính phi lôgic của thực tại được nhìn bề ngoài theo thói quen, v.v.). Nhìn chung, việc phá bỏ các chuẩn mực và các yếu tố tạo hình thức đã định hình (mà những môn đồ của chủ nghĩa tiền phong xem là chướng ngại cho một sự tri giác phù hợp nhất với thực tại) được thực hiện bằng cách lĩnh hội thực tại nhờ trực giác (kể cả kiểu trực giác huyền thoại hóa), hoặc

bằng cách xác nhận tính bất khả thể của sự lĩnh hội ấy, do bị lạ hóa hoàn toàn khỏi thực tại.

Nghệ thuật tiền phong chủ nghĩa phát triển mạnh trong 20 năm đầu thế kỷ XX, khi hệ tư tưởng tư sản đổ vỡ rõ rệt. Với tư cách một hiện tượng văn hóa nghệ thuật, chủ nghĩa tiền phong lại không thuần nhất, xét cả về lập trường xã hội của những người chủ trương nó, cả về phong cách nghệ thuật. Ở nghệ thuật tạo hình, chủ nghĩa tiền phong ở Nga gắn với những họa sĩ xuất chúng, đầy tài năng như M. Chagall, P.N. Filonov, K.S. Malevich,V.V Kandinski. Một số nghệ sĩ mang tâm trạng cách mạng như V. Maiakovski, B. Brecht, L. Aragon, V. Nezval, v.v. tìm được ở chủ nghĩa tiền phong phương cách hạ bệ các huyền thoại tư tưởng tư sản, về sau đã chuyển sang lập trường cộng sản, sang nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa. Xu hướng "phản đối hệ tư tưởng" của nhiều đại diện nghệ thuật tiền phong ở phương Tây đã dẫn đến việc họ tập hợp lại trên lập trường "tả khuynh cấp tiến mới" vào những năm 1960, bộc lộ thái độ phủ nhận văn hóa do "tính ý thức hệ" của nó; họ chủ trương cái gọi là "phản văn hóa". Các dạng thức của chủ nghĩa tiền phong vẫn tiếp tục phát triển trong nghệ thuật đương đại.

CHỦ NGHĨA TỰ NHIÊN

Khuynh hướng văn học hình thành vào nửa sau thế kỷ XIX ở châu Âu và Hoa Kỳ. Chủ nghĩa tự nhiên hướng vào

sự miêu tả một cách khách quan, chính xác và lãnh đạm đối với thực tại và tính cách người vốn bị quy định bởi bản chất sinh lý học và bởi môi trường, được quan niệm như là môi trường vật chất và sinh hoạt trực tiếp chứ không tính đến các nhân tố xã hội-lịch sử.

Chủ nghĩa tự nhiên nảy sinh, được nêu thành cương lĩnh trước hết ở Pháp. Có vai trò lớn trong sự hình thành khuynh hướng văn học này là những thành tựu khoa học tự nhiên, trước hết là sinh lý học, - bộ môn đã đem thực nghiệm đối lập với các phương pháp nhận thức phi khoa học. Chủ nghĩa tự nhiên có cơ sở triết học là chủ nghĩa thực chứng (positivisme) của Auguste Comte; cơ sở mỹ học là lý thuyết của Hyppolyte Taine. Những nhà văn được xem là tiền bối của chủ nghĩa tự nhiên là Champfleury, L.E. Duranty, G. Flaubert, hai anh em Edmond và Jules de Goncourt. Lý thuyết chủ nghĩa tự nhiên được Emile Zola đề xuất (trong các tập sách *Tiểu thuyết thực nghiệm*, *Các tiểu thuyết gia tự nhiên chủ nghĩa*...) và áp dụng vào sáng tác của mình. Đến giữa những năm 1870, xung quanh Zola hình thành trường phái chủ nghĩa tự nhiên (G. de Maupassant, J.K. Huysmans, H. Céard, L Ennique, P. Alexis, A. Daudet, v.v.); trường phái này tan rã vào những năm 1880. Kể từ đó chủ nghĩa tự nhiên không còn sự rõ rệt về lý thuyết và chỉ còn được duy trì như một tên gọi chung của nhiều hiện tượng văn học khác nhau nhưng có chung xuất xứ. Ở sáng tác của một loạt tác giả tự nhiên chủ nghĩa có sự gia tăng những nét của chủ nghĩa ấn tượng hoặc hướng sang chủ nghĩa tượng trưng; ở sáng tác

của một số tác giả khác, có sự thâm nhập các mô-tip của chủ nghĩa suy đồi.

Các nhà văn tự nhiên chủ nghĩa tự đặt ra nhiệm vụ nghiên cứu xã hội hoàn toàn như cung cách các nhà tự nhiên học nghiên cứu tự nhiên; đối với họ, nhận thức bằng nghệ thuật cũng tương tự như nhận thức bằng khoa học. Họ xem tác phẩm nghệ thuật như là "tư liệu con người", xem sự đầy đủ của hành vi nhận thức được thực hiện trong tác phẩm là tiêu chuẩn thẩm mỹ căn bản. Việc chú trọng đến sinh hoạt, đến cơ sở sinh học của tâm lý, cũng như việc bất tín nhiệm mọi loại tư tưởng, - đã làm hạn chế các khả năng nghệ thuật của văn học chủ nghĩa tự nhiên. Tuy vậy, sự xâm nhập ồ ạt của sự thật đời sống vào tác phẩm của các nhà tự nhiên chủ nghĩa đã kéo đổ các cấu tạo lý thuyết và tạo nên tác động nghệ thuật sâu sắc cho những tác phẩm xuất sắc nhất của trường phái này. Việc nghiên cứu sinh hoạt vật chất thường cho phép các nhà tự nhiên chủ nghĩa vạch ra bản chất giai cấp của ý thức; mô-tip di truyền ở tác phẩm của họ đã lùi bước trước những nghiên cứu cụ thể về các quan hệ xã hội. Ví dụ Zola khi miêu tả một gia đình, trong *Germinal* (1885), đã khám phá những ngọn nguồn của đấu tranh giai cấp, và trong tiểu thuyết *Đất*, ông cũng phát hiện nguồn gốc xã hội của tâm lý nông dân tư hữu. Quan niệm số phận con người bị quy định trước bởi bản chất sinh lý học và môi trường, quan niệm con người không thể có tự do ý chí, - là những quan niệm mà chỉ có một vài nhà văn tự nhiên chủ nghĩa vượt qua được. Nếu Zola tin vào khoa học, vào tiến bộ xã

hội, đã nghiên cứu cơ chế tương tác của môi trường và con người để tìm phương cách tác động đến môi trường nhằm tổ chức xã hội hợp lý hơn, thì ở hầu hết các nhà văn khác (trong đó có Maupassant thời cuối, nhất là Huysmans), các mô-tip định mệnh chủ nghĩa lại là nét trội.

Các nhà tự nhiên chủ nghĩa từ bỏ việc thể hiện đạo đức, cho rằng thực tại được miêu tả một cách lãnh đạm khoa học, tự nó đã đủ sức biểu hiện. Theo họ, văn học cũng như khoa học, không có quyền lựa chọn tài liệu; theo họ, đối với nhà văn thì không có những cốt truyện bất lợi, không có những đề tài bất cập; do vậy văn học của chủ nghĩa tự nhiên có sự mở rộng về đề tài, có sự chú ý đến các hiện tượng "tầm thường" của đời sống. Nhưng sự chế ngự chất liệu và ý hướng viết "theo mệnh lệnh của đời sống" thường dẫn đến tính phi cốt truyện (*Ngày đẹp trời* của Céard, *Theo dòng* của Huysmans); tính lãnh đạm thường dẫn đến thái độ vô can về mặt xã hội.

Những năm 1860 – 1880, chủ nghĩa tự nhiên có vai trò tích cực: nó chiếm lĩnh những đề tài mới; đi vào những tầng vỉa mới của thực tại; trình bày cuộc sống của những lớp người cơ cực, bị áp bức; hoạt động của những "khí quan xã hội" (hầm mỏ, thị trường, cửa hiệu, v.v...); tìm hiểu tác động qua lại của cá nhân và đám đông, vai trò của tiềm thức trong tâm lý con người. Chủ nghĩa tự nhiên đưa vào văn học những thủ pháp và phương thức nghệ thuật mới để miêu tả đời sống. Chống lại thứ chủ nghĩa lạc quan chính thống giả

dối, chống lại tư tưởng và đạo lý tiểu thị dân, biểu lộ tinh thần dân chủ rộng rãi và xu hướng phê phán, tố cáo, chủ nghĩa tự nhiên đã ảnh hưởng đến sự tiến bộ của tư tưởng xã hội và nhãn quan nghệ thuật.

Ở các nước khác, thuật ngữ "chủ nghĩa tự nhiên" được dùng để gọi những hiện tượng văn học tương tự, vốn nảy sinh từ những nhu cầu xã hội và thẩm mỹ ở từng nước, nhưng được cắt nghĩa bằng kinh nghiệm Pháp. Ở Đức, chủ nghĩa tự nhiên được báo hiệu bởi hoạt động phê bình văn học của anh em G. và J. Hart và được thể hiện ở sáng tác của Arno Holz và Gerhart Hauptmann. Ở Anh, chủ nghĩa tự nhiên ảnh hưởng đến G. Moore và G. Gissing. Ở Mỹ, chủ nghĩa tự nhiên mang màu sắc xã hội gay gắt trong sáng tác của Steven Crane, Frank Norris, H. Garland. Ở Italia có một tư trào tương tự, được gọi là verismo. Ở Tây Ban Nha, việc chống lại các ảnh hưởng của văn học Pháp lại được kết hợp với sự khẳng định các nguyên tắc tự nhiên chủ nghĩa trong sáng tác của Emilia Pardo Bazan và A. Palacio Valdes. Ở Bỉ, đại diện của khuynh hướng tự nhiên chủ nghĩa là C. Lemonnier. Ở các nước Bắc Âu, chủ nghĩa tự nhiên ảnh hưởng đến mọt số nhà văn như A. Strindberg, H. Ibsen, K. Hamsun. Ở Nga không dùng thuật ngữ "chủ nghĩa tự nhiên" (naturalisme), nhưng có thể thấy ảnh hưởng của khuynh hướng này ở sáng tác một số nhà văn cuối thế kỷ XIX, rõ nhất là D.N. Mamin-Sibiriak, P.D. Boborykin (thuật ngữ "trường phái tự nhiên" Nga có hàm nghĩa khác hẳn: trỏ giai đoạn đầu của chủ nghĩa hiện thực Nga những năm 1840).

Khái niệm "chủ nghĩa tự nhiên" khi bị tách khỏi văn cảnh lịch sử cụ thể, trở thành một thuật ngữ bị chuyển nghĩa, trỏ chung nhiều hiện tượng văn hóa, văn học khác nhau, được nhận định là có những dấu hiệu như: lối tiếp cận sinh học, phi xã hội đối với con người; lối miêu tả như ghi biên bản hồ sơ đối với các hiện tượng đời sống, thiếu sự chọn lọc một cách có phê phán, thiếu sự lý giải xã hội-triết học và sự khái quát, đánh giá bằng nghệ thuật. Theo những dấu hiệu này, "chủ nghĩa tự nhiên" được dùng để trỏ lối trực quan thụ động của nhà văn (xét về lập trường xã hội), lối quan niệm hành động sáng tạo như sự bắt chước đơn giản, sao chép đời sống một cách vô cảm, quá chú ý các tiểu tiết sinh hoạt vụn vặt, nhất là các biểu hiện sinh lý thấp kém, bản năng của con người. Trong không khí đấu tranh tư tưởng của thời kỳ "chiến tranh lạnh" sau thế chiến II (1945-1991), sự phê phán từ lập trường chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa thường dùng thuật ngữ và khái niệm "chủ nghĩa tự nhiên" với nội hàm như trên để mô tả, như một trong những đặc tính tiêu cực, một loạt hiện tượng của văn hóa và văn học tư sản như chủ nghĩa suy đồi, chủ nghĩa hiện đại, "văn hóa đại chúng", coi các tư trào này như những hiện tượng xa lạ với nghệ thuật chân chính.

CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG

Một trào lưu nghệ thuật và một quan điểm triết học-mỹ học ở cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX. Nảy sinh như một

khuynh hướng văn học ở Pháp những năm 1860 - 1870 (Ch. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, v.v.) sau đó lan rộng thành một hiện tượng văn hóa ở toàn châu Âu, bao gồm cả sân khấu, hội họa, âm nhạc (các nhà văn và nhà soạn kịch M. Maeterlinck, S. George, G. Hauptmann, Ch. Hofmansthal, O. Wilde, các họa sĩ Puvis de Chavannes, A. Bocklin, E. Munch, M.K. Churlenis, nhạc sĩ A.N. Skryabin, v.v.). Ở Nga, chủ nghĩa tượng trưng nảy sinh những năm 1890 (N.M. Minski, D.S. Merezhkovski, V.Ja. Briussov, K.D. Balmont, F.K. Sologub, Z.N. Gippius) và đầu thế kỷ XX (A. Blok, A. Belyi, Viach. T. Ivanov, I. F. Annenski, Ju. Baltrushaitis...). Các nhà tượng trưng biểu hiện một cách độc đáo cảm quan về thời đại khủng hoảng của xã hội tư sản, khủng hoảng của đời sống, của văn hóa, của tư tưởng, của ngôn ngữ. Đối lập với chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện thực trong nghệ thuật, chủ nghĩa thực chứng và chủ nghĩa duy vật trong triết học, họ đưa ra thi học và mỹ học của mình, trong đó nhấn mạnh tính nhị nguyên của cái thực tại và cái tinh thần (bí ẩn); đối lập cái có tính xã hội và cái mang tính cá nhân. Đem thuộc tính tinh thần ở con người sáp lại với tôn giáo, coi vô thức, trực giác là cái chủ yếu trong sáng tác nghệ thuật, chủ nghĩa trượng trưng thường hướng tới tư tưởng của các nhà lãng mạn, tới chủ nghĩa thần bí, tới các học thuyết của Platon, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Hartmann, V.S. Soloviov. Xuất phát từ định đề cho rằng mọi nghệ thuật đều mang tính tượng trưng, những người thuộc trào lưu này cho vấn đề cơ bản của mỹ học là vấn đề tượng

trưng, tức là cái mà theo ý họ, nó gắn với cái kinh nghiệm, cái trần thế, gắn với những thế giới khác với chiều sâu của tâm hồn và tinh thần, với cái vĩnh cửu. Nhà thơ Pháp J. Moréas - người đã nêu thuật ngữ "chủ nghĩa tượng trưng" (symbolisme), trong *Tuyên ngôn tượng trưng* (1866), khẳng định rằng thi ca tượng trưng biểu hiện trước hết "những tư tưởng nguyên ủy", nó là kẻ thù của "sự mô tả khách quan". Hình tượng tượng trưng là đa nghĩa, bất định, nó ghi nhận sự tồn tại của "khu vực bí ẩn" (Mallarmé), của "những cái vô hình và những thế lực định mệnh" (Maeterlinck). Do chỗ âm nhạc hơn hẳn các nghệ thuật khác trong việc truyền đạt những sắc thái, những bán âm, nên tượng trưng nghệ thuật cũng mang nhạc tính. Chủ nghĩa tượng trưng yêu cầu thơ "trước hết phải có nhạc tính" (Verlaine). Quan niệm tượng trưng như là hình tượng có khả năng không chỉ biểu đạt những sự tương hợp của các khách thể và hiện tượng, mà trước hết có khả năng truyền đạt "nội dung thể nghiệm của ý thức" (A. Belyi), do vậy ở tác phẩm của những người theo trường phái này, biểu tượng vật thể thực được đan bện chặt với các thủ pháp gây ấn tượng. Lối sáng tác của chủ nghĩa tượng trưng - với tính liên tưởng, lối nói bóng gió, với vai trò đặc biệt của văn cảnh - đã góp phần cách tân và mở rộng ý thức nghệ thuật. Vai trò chủ đạo trong nhận thức và sáng tác nghệ thuật của chủ nghĩa tượng trưng là trực giác, - được đồng nhất với sự bừng ngộ thần bí, với sự khải thị, với trạng thái kích động cao. Mặc dù chủ nghĩa tượng trưng có những nét cảm quan của chủ nghĩa suy đồi (chủ nghĩa cá nhân và

chủ nghĩa bi quan, tính bí truyền quý tộc, chủ nghĩa thần bí và tinh thần thế mạt luận), nó đồng thời khao khát cái mới, tiên cảm được những biến chuyển, và không chấp nhận thực tại tư sản, - một thực tại thù địch với nghệ thuật và các lý tưởng tinh thần. Vì vậy nhiều nhà tượng trưng đã bảo vệ ý tưởng về giá trị tự thân của nghệ thuật, chủ trương nghệ thuật độc lập, thoát ly các nhiệm vụ xã hội; họ hiểu nghệ thuật như một hiện tượng thuần túy tự thân. "Nghệ thuật không biểu đạt gì ngoài bản thân nó", nó "là thứ nhất, cao hơn cả cuộc đời là cái mà nó bắt chước" (O. Wilde); chủ nghĩa tượng trưng "muốn là và bao giờ cũng chỉ là nghệ thuật" (Briussov). Tuy nhiên không phải mọi đại điện của chủ nghĩa tượng trưng đều chia sẻ quan điểm như vậy. Nhiều người nhìn thấy ở nghệ thuật nói chung, ở nghệ thuật chủ nghĩa tượng trưng nói riêng, một cái gì lớn hơn: như một phương tiện tác động về tinh thần đến con người, như một sức mạnh kỳ diệu cải tạo cuộc đời (H. Ibsen, Sologub, Rimbaud), thậm chí như cả một hệ nhãn quan, một hoạt động sống kêu gọi đổi mới xã hội (Belyi, Viach. Ivanov, Blok, G. Tchulkov...). Từ đây xuất hiện cách nhìn mới về nhân cách nghệ sĩ: nghệ thuật và cuộc sống bản thân thực chất là thống nhất đối với sáng tác. Các nhà tượng trưng Nga, chịu ảnh hưởng các quan điểm triết học, mỹ học của Dostoievski và Soloviov, còn bàn tới việc kết hợp nghệ thuật và tôn giáo, việc cải tạo xã hội theo các nguyên tắc tôn giáo; lý tưởng của họ là được chứng kiến việc khắc phục sự suy thoái của các hình thức giao tiếp tập thể, được chứng kiến việc xây dựng

những biểu tượng tập thể, được thấy "tinh thần nhà thờ đổi mới" (tức là một dạng thức cộng đồng tôn giáo).

Mỹ học và thực tiễn nghệ thuật của chủ nghĩa tượng trưng có ảnh hưởng đáng kể đến sự phát triển của nghệ thuật thế kỷ XX, nhất là chủ nghĩa siêu thực và chủ nghĩa biểu hiện. Sáng tác của những đại diện lớn nhất của chủ nghĩa tượng trưng, như Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, E. Verhaeren, Briussov, Blok, vượt khỏi phạm vi mỹ học tượng trưng (đôi khi được mệnh danh là chủ nghĩa tượng trưng nhân bản). Chứa đựng khuynh hướng dân chủ và hiện thực, sáng tác của họ là một thành tựu của văn hóa nghệ thuật cuối thế kỷ XIX - đầu XX.

CHỦ NGHĨA VỊ LAI

Một trong những trào lưu tiền phong chủ nghĩa trong văn nghệ châu Âu những năm 1910 - 1920, thịnh hành ở Italia và Nga.

Ở thực tiễn sáng tác của các họa sĩ Italia như U. Botschoni, J. Severini và v.v. đã bộc lộ xu hướng lấy động năng làm đối tượng của nghệ thuật. Phủ định văn hóa truyền thống và các giá trị của nó; sùng bái và tuyệt đối hóa các dấu hiệu bề ngoài của văn minh kỹ nghệ, coi đó như những giá trị thẩm mỹ; sùng bái đô thị công nghiệp hóa - là tâm thế sáng tác của các nhà vị lai Italia. Theo lời nhà văn F.T. Marinetti, thủ lĩnh và lý thuyết gia của chủ nghĩa vị lai, tác

giả *Tuyên ngôn chủ nghĩa vị lai Italia* (1909 - 1919) thì đời sống của một động cơ còn gây xúc cảm nhiều hơn nụ cười hoặc nước mắt của đàn bà. Hội họa vị lai là sự tổ hợp hỗn độn các mảng và nét, phi hài hoà màu và hình; con người đôi khi được trình bày giống như cỗ máy. Điêu khắc vị lai phủ nhận nguyên tắc hài hòa; đòi hỏi "mở hình như mở cửa sổ", muốn truyền đạt sự thâm nhập của ánh sáng và của hình khối. Thơ ca vị lai khó hiểu, nhằm phá vỡ ngôn ngữ sống động; là mẫu mực về sự bạo hành đối với từ vựng và cú pháp. Việc tuyệt đối hóa động năng và sức mạnh, tuyệt đối hóa sự tùy hứng trong sáng tác của nghệ sĩ chủ nghĩa vị lai bộc lộ những xu hướng khác nhau ở bình diện xã hội. Phái vị lai Italia ngả theo hướng ca ngợi chiến tranh, xem đó là "làm vệ sinh thế giới", ca ngợi xâm lược và bạo lực, thi vị hóa chủ nghĩa đế quốc. Kết hợp với chủ nghĩa dân tộc, các nhà vị lai Italia đi đến chỗ liên kết với chế độ Mussolini.

Ở các nước Tây Âu khác, chủ nghĩa vị lai chỉ là những nhóm phái nhỏ bé. Chủ nghĩa vị lai hình thành ở Nga (gồm 4 nhóm: nhóm Ghileya - "vị lai lập thể", V.V... Khlebnikov, Burliuk, Maiakovski, v.v.; nhóm "Hiệp hội vị lai vị kỷ"; nhóm "Centrifigura" trong đó có B. Pasternak; cuối cùng là những người cấp tiến trong nhóm "Ghileya" cùng nhau ra nhiều tập sách từ 1910 đến 1915) chỉ là sự hưởng ứng với chủ nghĩa vị lai Italia về thuật ngữ và một số đặc điểm hình thức, nhưng khác hẳn về cơ sở xã hội và nội dung thẩm mỹ cụ thể. Chủ nghĩa vị lai Nga mang những nét phản ứng của tầng lớp tiểu tư sản: nổi loạn vô chính phủ, xu hướng cấp

tiến tả phái đối với di sản văn hóa, xu hướng cực đoan trong những thể nghiệm hình thức. Sau Cách mạng tháng Mười 1917, các nhà vị lai Nga tuyên bố ý muốn sáng tạo ra văn hóa xã hội chủ nghĩa, sáng tạo ra nghệ thuật của tương lai, tuyên bố cách mạng hóa đời sống. Nhiều xu hướng thẩm mỹ cực đoan của các nhà vị lai, quần tụ quanh tạp chí *Lef* do Maiakovski làm chủ bút, còn là phản ứng chống lại lối phê bình phiến diện của phái RAPP (Hiệp hội nhà văn vô sản Nga). Cuối những năm 1920, do chủ trương hợp nhất các nhóm phái văn nghệ, chủ nghĩa vị lai Nga chấm dứt sự tồn tại như một trường phái văn học.

CỐT TRUYỆN

Sự phát triển hành động; tiến trình các sự việc, các biến cố trong tác phẩm tự sự và kịch, đôi khi cả trong tác phẩm trữ tình.

Thuật ngữ "cốt truyện" (tiếng Pháp: *sujet* - đối tượng, sự việc, đề tài) được áp dụng lần đầu vào thế kỷ XVII bởi các nhà văn cổ điển chủ nghĩa P. Corneille và N. Boileau; noi theo Aristoteles, họ muốn nói đến những sự cố bất thường trong đời các nhân vật truyền thuyết xa xưa mà các nhà viết kịch thời sau thường vay mượn. Nhưng từ trước đó, để gọi tên các câu chuyện, các sự kiện được miêu tả trong đó, các nhà văn La Mã đã dùng thuật ngữ La tinh *fabula* (có gốc từ động từ *fabulari* - nghĩa là kể chuyện, tường thuật). Sự khác

nhau của hai thuật ngữ cùng trỏ một hiện tượng đã khiến chúng không ổn định và nhất quán về nghĩa.

Đây là vấn đề thuật ngữ đối với các nền học thuật trực tiếp gắn với truyền thống châu Âu. Ví dụ ở Liên Xô trong phê bình văn học và trong nhà trường "siuzhet" và "fabula" được dùng như hai từ đồng nghĩa, nhưng vẫn có cách dùng phân biệt: "siuzhet" để trỏ toàn bộ tiến trình các biến cố, "fabula" để trỏ xung đột cơ bản được phát triển trong các biến cố ấy. Trong nghiên cứu văn học có sự đụng độ giữa hai cách lý giải. Những năm 1920, các đại diện của OPOJAZ (Hội nghiên cứu ngôn ngữ thi ca) đề nghị phân biệt hai mặt quan trọng cuả hình thức tác phẩm: 1) sự phát triển của bản thân các biến cố trong cuộc đời các nhân vật; và 2) trình tự và phương cách mà tác giả hoặc người kể chuyện dùng để thông báo về các biến cố ấy. Vì cho rằng việc tác phẩm "được làm ra như thế nào" có ý nghĩa lớn nên họ gọi "siuzhet" là mặt thứ hai còn "fabula" là mặt thứ nhất. Một truyền thống khác có nguồn gốc từ các nhà phê bình dân chủ giữa thế kỷ XIX, từ A.N. Veselovski, từ M. Gorki, theo đó sự phát triển hành động được gọi là siuzhet. Cách gọi này chẳng những đã trở nên quen thuộc mà còn khá chính xác về từ nguyên học: "siuzhet" - là đối tượng, sự vật, tức là cái mà người ta kể chuyện về nó, còn "fabula" - theo quan niệm này - chính là sự trần thuật, tường thuật về đối tượng, sự vật kia. Nhưng những người ủng hộ lý thuyết này lại xem trọng việc bảo lưu sự phân biệt hai khái niệm mà "trường phái hình thức" đề xuất, nên đã gọi "siuzhet" là phương diện sự vật - phương diện cơ bản của trần thuật hoặc của hành động kịch,

và dùng thuật ngữ "fabula" để gọi phương diện thứ hai vốn là phương diện kết cấu.

Bản thân thuật ngữ "cốt truyện" của tiếng Việt, do yếu tố "cốt" nên dễ bị hiểu như cái "lõi", "bộ xương", cái "sườn", "cơ sở" của truyện chứ chưa phải truyện; thêm nữa, tính chất có thể tóm tắt của truyện càng củng cố cách hiểu trên, vốn chỉ mới bao gồm một số mặt chứ chưa phải toàn bộ khái niệm cốt truyện.

Cốt truyện là một phương diện của lĩnh vực hình thức nghệ thuật, nó trỏ lớp biến cố của hình thức tác phẩm. Chính hệ thống biến cố (tức cốt truyện) đã tạo ra sự vận động của nội dung cuộc sống được miêu tả trong tác phẩm. Tính truyện (có cốt truyện) là một phẩm chất có giá trị quan trọng của văn học, sân khấu, điện ảnh và các nghệ thuật cùng loại. Trong các thể loại văn học, các cốt truyện là thành phần quan trọng thiết yếu của tự sự và kịch, nhưng thường không có mặt trong các tác phẩm trữ tình.

Cốt truyện tạo ra một trường hành động cho các nhân vật và cho phép tác giả thể hiện và lý giải tính cách của chúng. M. Gorki coi cốt truyện là hệ thống các quan hệ qua lại của các nhân vật, là "lịch sử sự phát triển và sự tổ chức một tính cách nào đó". Cái dệt nên cốt truyện là hành động của các nhân vật (hành động là sự thể hiện các xúc cảm, ý nghĩa, ý định của con người vào các hành vi, hoạt động, lời nói, cử chỉ, nét mặt... của họ). Trong văn học có kiểu hành động được thể hiện ở các vận động bên ngoài (nhân vật có

hành động dứt khoát tại các thời điểm bước ngoặt trong cuộc đời họ); cũng có kiểu hành động được chỉ ra ở những vận động bên trong (sự thay đổi trong tâm lý, nhận thức của nhân vật). Các cốt truyện có ưu thế của kiểu hành động bên ngoài, thường được xây dựng chủ yếu trên các đột biến của tiến trình sự kiện; đồng thời các hành động sáng tạo, năng lực quyết đoán của nhân vật thường là nét nổi bật. Hành động bên ngoài có vai trò quan trọng trong các tác phẩm của Dostoievski, Dickens, Bulgakov, Sholokhov, Faulkner... Trong văn học từ thế kỷ XIX trở về sau, bên cạnh việc dựa vào hành động bên ngoài đã thành truyền thống, còn thấy loại tác phẩm mà hành động bên trong có vai trò to lớn. Ví dụ rõ rệt nhất là sáng tác kịch và văn xuôi của A. Tchékhov: cơ sở của truyện không phải là đột biến mà là những thăng trầm trong cảm xúc của các nhân vật, thậm chí độc lập với mọi sự kiện. Đặc điểm này cũng thể hiện trong một loạt tác phẩm của văn học chủ nghĩa hiện sinh, kịch phi lý.

Cốt truyện có chức năng quan trọng là bộc lộ các mâu thuẫn của đời sống, tức là thể hiện xung đột. (Xem: *Xung đột*).

Về phân loại các kiểu cốt truyện, người ta nêu ra kiểu cốt truyện "biên niên" và kiểu cốt truyện "đồng tâm" (hoặc cốt truyện "ly tâm" và cốt truyện "hướng tâm"), hoặc cốt truyện "đơn tuyến" và cốt truyện "đa tuyến". Các cốt truyện mà trong đó các mối liên hệ thời gian giữa các sự kiện là nét trội gọi là cốt truyện biên niên. Tính biên niên của cốt truyện khiến các sự kiện và hành động có thể không thật gắn

bó với nhau, và đây là điều mở ra khả năng cho sự miêu tả thực tại nhiều bình diện, thích hợp cho việc xây dựng các tác phẩm tự sự cỡ lớn (*Gargantua và Pantagruel* của Rabelais, *Don Quijote* của Cervantes, *Don Juan* của Byron, v.v.). Các cốt truyện mà trong đó giữa các sự kiện, các mối liên hệ nhân quả chiếm ưu thế gọi là cốt truyện có hành động thống nhất hoặc cốt truyện đồng tâm. Tính đồng tâm (hay "hướng tâm") của cốt truyện, sự thống nhất của hành động cho phép nghiên cứu chăm chú một tình huống xung đột nào đó. Tính đồng tâm của hành động tạo khả năng kiến trúc trọn vẹn, nhất quán cho hình thức tác phẩm. N. Boileau, lý luận gia của chủ nghĩa cổ điển, đòi hỏi cao về tính duy nhất của hành động. Kịch của chủ nghĩa cổ điển, do tuân thủ luật "tam duy nhất" (thống nhất về thời gian, địa điểm, hành động) nên kịch tính rất cao. Nói chung cốt truyện đồng tâm có vai trò lớn trong thể loại kịch nói, trong các tác phẩm tự sự cỡ nhỏ và vừa, thậm chí truyện dài (*Nàng Héloise mới* của Rousseau, *Evgeni Onegin* của Pushkin, *Đỏ và đen* của Stendhal, *Tội ác và hình phạt* của Dostoievski, phần lớn truyện của Turgenev...). Một số tác phẩm có sự tồn tại song song yếu tố đồng tâm và yếu tố hướng tâm trong cốt truyện (ví dụ *Phục sinh* của L. Tolstoi). Đặc biệt phức tạp là tương quan của hai yếu tố đồng tâm và biên niên trong loại cốt truyện nhiều tuyến, trình bày nhiều liên hệ sự kiện diễn biến đồng thời với nhau (*Chiến tranh và hòa bình* và *Anna Karenina* của L. Tolstoi, *Anh em Karamazov* của Dostoievski, *Thiên saga về dòng họ Forsyte* của Galsworthy, *Ba chị em* của Tchékhov, v.v.).

Các thành phần của cốt truyện thường được nêu theo tiến trình vận động của các sự kiện được miêu tả trong đó, từ hình thành đến kết thúc, gồm: thắt nút, phát triển hành động (các sự biến, cao trào), mở nút. Cũng có cách nêu chi tiết hơn: trình bày, khai đoan (= thắt nút), phát triển, đỉnh điểm (= cao trào), mở nút (= kết thúc). Tuy vậy, ở những cốt truyện cụ thể không phải bao giờ cũng có đầy đủ các thành phần đã nêu. Nhiều tác phẩm không có mở nút, nhất là những tác phẩm dựa trên các tình trạng xung đột bền vững; nhiều tác phẩm của chủ nghĩa hiện thực không có mở nút hoặc mở nút chỉ có vai trò rất nhỏ bé.

Ngoài ra, người ta còn nêu các thành phần: trình bày, tiền sử, hậu sử, mào đầu, vĩ thanh.

Trình bày (tiếng La tinh expositio: trình bày, giải thích) là sự miêu tả đời sống nhân vật ở thời kỳ kể trước thắt nút. Trình bày có tác dụng thuyết minh lý do của hành động sẽ được khai triển sau đó, rọi vào đó một ánh sáng bổ sung.

Tiền sử (tiếng Đức: Vorgeschichte) trỏ phần thông báo về quá khứ nhân vật, có tác dụng cắt nghĩa cho các tính cách nhân vật hình thành như thế nào.

Hậu sử (tiếng Đức: Nachgeschichte) trỏ phần thông báo về số phận nhân vật sau khi hành động đã kết thúc. Kết thúc tác phẩm bằng hậu sử là đặc điểm một số tiểu thuyết châu Âu và Nga thế kỷ XIX.

Mào đầu (tiếng Hy Lạp cổ: prologos) trỏ tình tiết đầu tiên của tác phẩm tự sự và nhất là kịch, trong đó cho biết dụng ý của tác giả, hoặc giới thiệu cô đọng sự kiện sẽ được mô tả, hoặc một sự kiện xa cách về thời gian, được nêu với dụng ý soi rọi cho hành động chính ở tác phẩm này.

Đoạn kết (tiếng Hy Lạp: epilogos - kết luận, lời cuối) là phần kết thúc tác phẩm, trong đó tác giả nói một ý kiến khái quát, một lời cảm ơn công chúng, v.v...

Cốt truyện được xây dựng bằng nhiều biện pháp kết cấu khác nhau. Trình tự thông báo với người đọc về các sự kiện diễn ra, việc nhấn mạnh những liên hệ bên trong mang ý nghĩa và cảm xúc giữa các sự kiện - là phạm vi kết cấu cốt truyện. Lối kết cấu bằng trình tự liên tiếp trước sau của các sự kiện, ở những tác phẩm có giá trị nghệ thuật thực sự, khiến cho người đọc luôn thấy sự mới mẻ qua từng tình tiết, và đoạn cuối thường là yếu tố cột trụ của cốt truyện. Có khi nhà văn gài bẫy độc giả, dùng lối kết cấu che giấu, để đến lúc nào đó cho người đọc nhận ra điều trái ngược hoặc điều bí mật (ví dụ vở kịch *Vua Oidipus* của Sophokles, các thể loại văn học phiêu lưu, trinh thám, hình sự). Một cách kết cấu quan trọng là đảo lộn trật tự thời gian của các sự kiện, nhằm chuyển chú ý của người đọc từ sự việc sang nội tình bên trong nhân vật. Ở văn học thế kỷ XX, biện pháp ghép dựng (montage) được sử dụng nhiều hơn, cho phép luân chuyển hành động trong những thời gian khác nhau. Kiểu kết cấu hồi cố (rétrospective) trong tiểu thuyết và kịch sử

dụng các đoạn hồi ức của nhân vật, ngắt quãng tuyến hành động chính.

Các cốt truyện văn học được tạo ra theo cách khác nhau. Có loại cốt truyện trong đó các sự kiện là kết quả hư cấu thuần túy của nhà văn. Có loại cốt truyện sử dụng nhiều nguyên mẫu của đời sống thực, đó là loạt cốt truyện dựa trên các sự kiện lịch sử có thực; hoặc loại cốt truyện dựa trên tiểu sử của bản thân nhà văn (tác phẩm thuộc loại tự truyện); hoặc cốt truyện dựa trên dấu tích các câu chuyện hình sự. Ngoài ra, còn có loại cốt truyện được xây dựng dựa vào một hoặc những cốt truyện văn học đã được biết đến, có nhào nặn lại, có bổ sung, hiệu chỉnh theo cách của mình; đó là cốt truyện vay mượn. Ví dụ phần lớn kịch Shakespeare dựa vào các cốt truyện đã có trong sáng tác dân gian, trong văn học trung đại châu Âu; Molière, Racine sử dụng cốt truyện văn học cổ đại Hy La.

Hiện tượng tương tự về cốt truyện giữa các tác phẩm khác nhau ở những nền văn học khác nhau, có thể có nguyên nhân ở sự vay mượn, cũng có thể do những gần gũi về loại hình hoặc tình thế văn hóa-xã hội; đây là một đối tượng được chú ý nghiên cứu của khoa văn học so sánh.

DÂN TỘC VÀ QUỐC TẾ

Trong văn học nghệ thuật, quan hệ giữa các nhân tố mang tính dân tộc và các nhân tố mang tính quốc tế là sự

phản ánh (trong những tác phẩm văn học nghệ thuật cụ thể, trong sáng tác của một nghệ sĩ nào đó, trong sự phát triển về nghệ thuật của cộng đồng dân tộc-quốc gia) những liên hệ, quan hệ biện chứng giữa cái đơn nhất, đặc thù - vốn có của mọi nền văn hóa nghệ thuật dân tộc - và cái chung; những liên hệ, quan hệ này nảy sinh nhờ những liên hệ, quan hệ lẫn nhau về mọi mặt kinh tế, xã hội, chính trị giữa các dân tộc, nhờ sự tác động qua lại giữa các nền văn hóa dân tộc. Bản sắc dân tộc của văn học nghệ thuật có ngọn nguồn ở tồn tại xã hội-lịch sử của dân tộc trong toàn bộ tính cụ thể của nó; ở những đặc điểm đời sống tinh thần của một xã hội dân tộc; ở tính cách dân tộc của văn hóa và truyền thống văn hóa. Bản sắc dân tộc bộc lộ cả ở nội dung lẫn ở hình thức các tác phẩm nghệ thuật: để thể hiện và củng cố bản sắc dân tộc ở nội dung văn học nghệ thuật, cần phải có những đặc điểm dân tộc về hình thức, nhất là ngôn ngữ nghệ thuật. Mỗi loại hình văn nghệ có những khả năng riêng để thể hiện bản sắc dân tộc. Chừng nào những phương diện căn bản của đời sống dân tộc qua trường kỳ lịch sử còn được duy trì, chừng đó bản sắc dân tộc ở văn học nghệ thuật còn bền vững. Đồng thời, trong tiến trình phát triển lịch sử, bản sắc dân tộc ở văn học nghệ thuật còn được làm giàu thêm bởi những đặc điểm mới. Ở văn học nghệ thuật không có kiểu bản sắc dân tộc "thuần túy", khép kín mà dân tộc khác không thể tiếp nhận. Tồn tại dân tộc càng đạt đến trình độ văn hóa cao, sự giao lưu quốc tế càng rộng, thì càng có điều kiện cho văn học nghệ thuật dân tộc tham gia tích cực vào các xúc tiếp

quốc tế, càng được làm giàu bởi các thành tựu truyền thống của các nền văn hóa nghệ thuật khác. Đồng thời, các truyền thống các thị hiếu bền vững của văn hóa nghệ thuật dân tộc vẫn là các nhân tố có tác dụng điều chỉnh việc tiếp nhận những giá trị văn học nghệ thuật do các dân tộc khác tạo ra. Quá trình ảnh hưởng qua lại và làm giàu lẫn nhau giữa các nền văn hóa nghệ thuật dân tộc luôn luôn chịu sự quy định về mặt xã hội và bị biến đổi theo lịch sử. Mối tương quan giữa các bản sắc dân tộc và các thuộc tính quốc tế ở văn học nghệ thuật thời đại hiện nay đang chịu ảnh hưởng mạnh của sự phát triển các phương tiện truyền thông đại chúng; bên cạnh tác dụng tích cực, các phương tiện này cũng gây tác hại cào bằng các đặc điểm dân tộc của văn hóa nghệ thuật dân tộc. Chính ở thời đại diễn ra các quá trình hội nhập quốc tế về kinh tế, xã hội, vấn đề bảo vệ các bản sắc dân tộc, với tư cách bảo vệ sự đa dạng của sinh thái nhân văn, được đặt ra như một vấn đề thời sự.

DỊCH THUẬT VĂN HỌC

Cũng gọi là nghệ thuật dịch. Một dạng sáng tác văn học trong đó tác phẩm vốn viết bằng một ngôn ngữ dân tộc này được tái tạo lại bằng một ngôn ngữ dân tộc khác. Giữa điểm xuất phát và kết quả của sáng tác dịch là cả một quá trình phức tạp nhằm định hình lại "bức dệt" ngôn từ hình tượng của tác phẩm được dịch. Khác biệt ít nhiều so với dịch thuật thông thường, dịch thuật văn học (dịch thuật tác phẩm

nghệ thuật ngôn từ) thuộc phạm vi của nghệ thuật, tuân thủ những quy luật riêng. Dịch thuật khác với sáng tác nguyên bản ở chỗ nó phụ thuộc vào đối tượng được dịch. Ở các nền văn học thường có những tác phẩm vừa không phải là dịch thuật theo nghĩa chặt chẽ của nó, vừa không phải là sáng tác nguyên bản; chẳng hạn các dạng phóng tác, phỏng dịch, cải biên, v.v. Trong các quan niệm về dịch thuật từ xa xưa đến ngày nay có thể thấy hai xu hướng đối lập nhau: hoặc là hướng về văn bản của nguyên tác, hoặc là hướng tới sự tiếp nhận của độc giả thuộc ngôn ngữ dịch. Một quan niệm đúng đắn về bản chất biện chứng của dịch thuật văn học phải dựa vào sự kết hợp hai xu hướng này. Cái quyết định trong quan điểm hiện đại về dịch thuật văn học là yêu cầu về một thái độ thận trọng tối đa đối với đối tượng dịch thuật, và yêu cầu tái tạo lại nó với tư cách một tác phẩm nghệ thuật trong sự thống nhất của nội dung và hình thức, đồng thời mang được bản sắc dân tộc cùng bản sắc cá nhân.

Sự tồn tại của bộ phận văn học dịch trong một nền văn học dân tộc có thể được xem như dấu hiệu trưởng thành của ý niệm về người khác ở dân tộc ấy. Lịch sử dịch thuật ở mỗi nước là một bộ phận của lịch sử văn học dân tộc. Ngay ở các chứng tích thư tịch cổ đã chứng tỏ có hoạt động dịch thuật. Thời đại hình thành các nền văn học dân tộc thường là thời đại tăng trưởng của dịch thuật, với số lượng lớn các bản dịch được thừa nhận là có phẩm chất ngang hàng với những sáng tác nguyên bản xuất hiện cùng thời.

Nhà nghiên cứu I. Evan-Zohar cho rằng hoạt động dịch thuật gia tăng vai trò của mình trong một nền văn hóa khi: 1) văn học đang ở buổi sơ kỳ; 2) văn học tự nhận thấy vị trí ngoại vi (hoặc yếu kém) của mình; 3) có bước ngoặt hoặc khủng hoảng trong văn giới.

Vào thập niên 70 thế kỷ XX, một số học giả, đứng đầu là Itamar Evan-Zohar ở Tel Aviv (Israel) hợp nhau quyết định mở ra ngành nghiên cứu riêng về dịch thuật, đó là phiên dịch học (translation studies). Bộ môn nghiên cứu mới này mang tính liên ngành, các nhà nghiên cứu về dịch thuật càng chú trọng đến văn hóa sử và văn học sử. Theo José Lambert và Rik Van Gorp (Bỉ), phiên dịch học cho phép: 1) nghiên cứu những quy ước từ vựng, phong cách, thi pháp... của hệ thống ngôn ngữ nguồn (source language) và hệ thống ngôn ngữ tiêu đích (target language); 2) phân tích cách trình bày một tác phẩm dịch thuật như là dịch phẩm, phỏng tác, mô phỏng hoặc thậm chí là một "nguyên tác" mới ở hệ thống ngôn ngữ tiêu đích; 3) Xác lập lịch sử lý luận dịch thuật và phê bình ở các nền văn học cụ thể vào các thời điểm lịch sử cụ thể; 4) khảo sát sự xuất hiện của các nhóm phái hay trường phái dịch thuật; 5) truy tìm vai trò bảo thủ hay sáng tạo của dịch thuật trong một hệ thống văn học.

Với sự xuất hiện của phiên dịch học, dịch thuật được xem như một trong những quá trình xử lý văn bản. Quan niệm về tính phức số (plurality) của tiếp nhận-dịch thật (tức là chấp nhận nhiều phương thức dịch khác nhau) đã thay

cho giáo điều về sự trung tín đối với nguyên bản. André Lefevere cho rằng nên nghiên cứu dịch thuật song song với cái mà ông gọi là "tái trứ tác" (rewritings) - một chiến lược quan trọng mà những người giám hộ một nền văn học dùng để cải biên cái ngoại lai cho phù hợp với các chuẩn mực của văn hóa tiếp nhận. Jaques Derrida còn cho rằng văn bản nguồn (source text) xét cho cùng vẫn không phải là căn gốc mà chỉ là một bản phiên dịch ý tưởng của tác giả thể hiện trên trang giấy viết; vì vậy "văn bản nguyên thủy" và "văn bản phiên dịch" cần được đối xử bình đẳng.

Bộ môn phiên dịch học ở nhiều nước ngoài đang thu hút sự chú ý của nhiều sử gia, triết gia, nhà nghiên cứu ngôn ngữ, xã hội học, nghiên cứu văn học.

(Xem thêm: Nguyễn Nam, *Phiên dịch học và văn học so sánh: Một hướng tiếp cận văn học Việt Nam // Tạp chí văn học*, Hà Nội, s. 9/2001; *Khái lược về phiên dịch học và văn học Việt Nam // Tạp chí văn học*, Hà Nội, s. 1/2002).

DÒNG Ý THỨC

Một xu hướng sáng tạo văn học (chủ yếu là văn xuôi nghệ thuật) ở thế kỷ XX, tái hiện trực tiếp đời sống nội tâm, những xúc cảm, những liên tưởng ở con người. Thuật ngữ "dòng ý thức" (tiếng Anh: stream of consciousness) được đặt ra bởi nhà tâm lý học Mỹ W. James; ông cho rằng ý thức là một dòng chảy, một con sông, ở đó những tư tưởng, cảm xúc,

liên tưởng bất chợt luôn luôn lấn át nhau và đan bện vào nhau một cách kỳ quặc, "phi logic" (*Cơ sở tâm lý học,* 1890). "Dòng ý thức" là mức tới hạn, là dạng cực đoan của độc thoại nội tâm. Có những nhận định cho rằng những nhà văn tiền bối của "dòng ý thức" là L. Sterne (*Cuộc đời và ý kiến của Tristram Shandy*, 9 tập, 1760-1767) và L. Tolstoi, người mở ra một giai đoạn mới trong việc hoàn thiện các phương thức phân tích tâm lý. Đầu thế kỷ XX, "dòng ý thức" được phát triển trong những tác phẩm của J. Huysmans, E. Dujardin, trong văn học "giữa hai thế kỷ" ở Anh (H. James, G. Meredith, J. Conrad, R. L. Stevenson). Cũng có nhận định cho rằng sự khủng hoảng của ý thức nhân văn thời kỳ cuối thế kỷ XIX - đầu XX là một trong số những nguyên nhân xã hội của sự phát triển văn học "dòng ý thức", khiến cho nó, từ chỗ là một biện pháp nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa, đã biến thành một phương pháp miêu tả có tham vọng phổ quát hóa.

Ở những tác phẩm chủ yếu của văn học "dòng ý thức" (tiểu thuyết của M. Proust, Virginia Woolf, J. Joyce), sự quan tâm đến cái chủ quan, bí ẩn trong tâm lý con người trở nên sắc nhạy đến mức tới hạn; sự phá vỡ cấu trúc trần thuật truyền thống, sự xáo trộn các bình diện thời gian - đôi khi mang tính chất của sự thể nghiệm hình thức. Tác phẩm được xem là trung tâm và đỉnh cao của văn học "dòng ý thức" - tiểu thuyết *Ulysses* (1922), đã đi đến cùng những khả năng nghệ thuật của xu hướng này: sự nghiên cứu đời sống nội tâm con người được kết hợp với sự xói mòn ranh giới tính cách, sự phân tích tâm lý đôi khi trở thành mục đích tự thân.

Sáng tác của Joyce có ảnh hưởng rõ rệt đến văn học châu Âu và Hoa Kỳ; phần đông các nhà văn lớn đều trải qua thời kỳ say mê "dòng ý thức", và kinh nghiệm của nó còn in đậm trong nhiều sáng tác của họ (E. Hemingway, W. Faulkner, A. Huxley, G. Greene, G. Grass, M. Duras, v.v.)

Trong văn học Âu - Mỹ sau thế chiến II (1939 - 1945), "dòng ý thức" được tiếp tục ở những mức độ khác nhau trong sáng tác của trường phái "tiểu thuyết mới" ở Pháp (M. Butor, N. Sarraute), trong loại tiểu thuyết "đề tài nhỏ" ở Anh (E. Powell, P. Johnson), trong một số thể nghiệm của loại tiểu thuyết tâm lý xã hội ở CHLB Đức (U. Jonson, A. Andersch); nhưng nó lại hầu như bị bác bỏ trong sáng tác của một số nhà văn khác, nhất là các nhà văn tiếp tục xu hướng hiện thực chủ nghĩa (Ch. P. Snow, Angus Wilson, F.Mauriac, W. Koeppen).

ĐA NGHĨA

Hay là *tính đa nghĩa của từ*. Một từ có thể có nhiều nghĩa: nó, với tư cách một ký hiệu riêng trong một hệ thống ngôn ngữ, có khả năng gắn với những hiện tượng, những khái niệm khác nhau; có khả năng tham gia nhiều loại quan hệ đồng nghĩa với những từ khác. Ngoài ra, tình huống đề tài, hoặc ngữ cảnh cụ thể cũng khiến từ bộc lộ hàm nghĩa này hay hàm nghĩa khác.

Phần đông các nhà ngôn ngữ học hiện đại cho rằng: một từ như một đơn vị ngôn ngữ, có thể có cả một hệ thống

những nghĩa khác nhau, nhưng rõ nhất là những nghĩa có tương quan lẫn nhau hoặc phối thuộc lẫn nhau. Do vậy nhiệm vụ chính là vạch ra các kiểu loại nghĩa, xác lập các dạng liên hệ giữa chúng, xác lập các quan hệ ngữ nghĩa trong cấu trúc hàm nghĩa thống nhất của một từ, và nếu có thể, xác định chính xác tính đồng bộ những nghĩa riêng, vốn có của một từ. Ví dụ người ta phân biệt các loại: nghĩa ban đầu, nghĩa cơ bản, nghĩa chính và nghĩa phụ, nghĩa phái sinh, nghĩa bóng, v.v. Cắt đứt sự liên hệ giữa các loại nghĩa của một từ sẽ là từ đồng âm.

Một số nhà ngôn ngữ (K.S. Axakov, F. de Saussure, R. Jakobson...) cho rằng một từ, như một ký hiệu, có một nghĩa chung, phân biệt nó với các ký hiệu khác; rằng nghĩa chung đó ở những ngữ cảnh khác nhau, có thể được hiện thực hóa khác nhau về ngữ nghĩa, tức là có thể trỏ những sự vật khác nhau. Như vậy hàm nghĩa vốn có của một từ đối lập với những hàm nghĩa nó vốn không có, nhưng chỉ nảy sinh do tình thế hành ngôn, do kết hợp với những từ khác. Cũng có ý kiến (ví dụ của A. Potebnya, v.v.) cho rằng mỗi lần dùng từ đều gắn với một hàm nghĩa riêng của nó; do vậy một từ không có nghĩa chung, nên không thể nói đến tính đa nghĩa với tư cách tổng số những nghĩa được phản ánh và phối thuộc lẫn nhau trong chính từ đó.

Tính đa nghĩa của từ là phương tiện hằng xuyên trong ngôn từ nghệ thuật, cho phép gây nên những liên tưởng phức tạp, cho phép đối sánh các ý niệm của chúng ta về các hiện

tượng của thực tại. Tính đa nghĩa là cơ sở của ẩn dụ ngôn ngữ, của các phép chuyển nghĩa trong ngôn từ nghệ thuật.

ĐA NGỮ

Trong văn học, trạng thái đa ngữ trỏ việc tác giả sử dụng hai (bilinguisme) hay nhiều ngôn ngữ.

Do các tình thế xã hội lịch sử, trạng thái đa ngữ khá phổ biến ở những thời đại sơ kỳ của sự phát triển văn học: trạng thái song ngữ La tinh - Hy Lạp ở văn học La Mã thế kỷ II - đầu thế kỷ III; trạng thái song ngữ Ba Tư - Thổ hoặc Ba Tư - Ả rập trong các thế kỷ XIII - XVI ở các nền văn học Trung Á, Tiểu Á, Iran; trạng thái song ngữ La tinh và tiếng bản địa (dân tộc, vùng) ở văn học châu Âu trung đại; trạng thái song ngữ (và/hoặc song tự) Hán và tiếng dân tộc (Nhật, Việt, Triều Tiên) ở văn học Đông Á trung đại, v.v.

Ở thế kỷ XX, trạng thái đa ngữ vẫn tồn tại ở những quốc gia đa dân tộc và đa ngữ, ví dụ nhiều nhà văn ở Liên Xô (1922 - 1991) như: E.G. Kazakevich, V.V... Bykov, I.P. Drutse, Tch. Aitmatov... là những tác giả song ngữ (tiếng Nga và bản ngữ từng người), hoặc một số nhà văn ở Hoa Kỳ, Canada (song ngữ Anh - Tây Ban Nha, Anh - Pháp, v.v.), Trung Hoa (song ngữ Hán - Choang, hoặc Hán và một bản ngữ khác).

Những nhà văn ở các nước hoặc vùng lãnh thổ có truyền thống đa ngữ (Ấn Độ, Bỉ, Phần Lan, Thụy Sĩ, Nam Phi...) thường gắn với trạng thái đa ngữ thường xuyên. Nhiều nhà

văn tự phân giới phạm vi sử dụng ngôn ngữ, ví dụ F. Petrarca viết thơ trữ tình bằng tiếng Italia, viết văn xuôi triết lý, chính luận và thơ sử thi bằng tiếng La tinh. T. Shevchenko làm thơ bằng tiếng Ukraina và viết văn xuôi bằng tiếng Nga. Bên cạnh các nguyên nhân xã hội-lịch sử, trạng thái đa ngữ ở thời hiện đại còn có nguyên nhân ở mong muốn tăng lượng độc giả (ví dụ P. Istrati chuyển từ bản ngữ là tiếng Rumania sang tiếng Pháp); hoặc buộc phải chuyển từ bản ngữ sang viết bằng ngoại ngữ do sinh sống ở nước ngoài (ví dụ V. Nabokov, Elsa Triolet, B. Jasienski,...); hoặc muốn tạo điều kiện để mở rộng phạm vi sử dụng một ngôn ngữ nào đó (ví dụ một số tác giả Philippines trước kia viết bằng tiếng Tây Ban Nha và tiếng Anh đã chú trọng viết cả bằng tiếng Tagal; điều này ứng với ý thức về văn hóa dân tộc ở họ).

Nói chung, sự lựa chọn ngôn ngữ với những lý do cá nhân là tương đối hiếm gặp.

Trường hợp cá biệt, có thể gọi là đa ngữ từng phần, chỉ trong từng tác phẩm, đó là việc dẫn chứng các tư liệu viết bằng ngôn ngữ khác; việc miêu tả những khung cảnh ngôn từ nhất định; việc truyền đạt sắc thái ngôn ngữ của các cá nhân nhất định. Ở các trường hợp loại này, văn bản tác phẩm được viết bằng một ngôn ngữ (một văn tự) chính, là ngôn ngữ nền, chỉ xen kẽ những đoạn, câu, những mệnh đề, từ ngữ bằng một ngôn ngữ khác, là ngôn ngữ được trích dẫn.

Việc tác giả sử dụng các ngôn ngữ khác nhau thường làm giàu thêm các biện pháp tu từ, các thành ngữ.

Tuy nhiên, các vấn đề như mức độ "áp lực ngôn từ" ở các nhà văn viết bằng thứ tiếng không phải là bản ngữ của họ (ví dụ ảnh hưởng của tiếng mẹ đẻ -tiếng Nga, đến phong cách của những nhà văn Pháp gốc Nga như Elsa Triolet, Nathalie Sarraute, Henrie Troyat, v.v.), viễn cảnh của đa ngữ trong văn học, v.v. - đều còn ít được nghiên cứu.

ĐỀ TÀI

Phạm vi các sự kiện tạo nên cơ sở chất liệu đời sống của tác phẩm (chủ yếu là tác phẩm tự sự và kịch), đồng thời gắn với việc xác lập chủ đề của tác phẩm. Đối với phần lớn sáng tác thơ trữ tình, khái niệm đề tài gần như đồng nhất vào khái niệm chủ đề. (Ở các hệ thuật ngữ châu Âu, khái niệm "théma" bao gồm cả hai nét nghĩa đề tài và chủ đề).

Những thuộc tính chung về đề tài (và chủ đề) là căn cứ để tập hợp tác phẩm theo nhóm thể tài (ví dụ tiểu thuyết lịch sử hoặc tiểu thuyết du đãng, truyện trinh thám hoặc truyện khoa học giả tưởng...).

ĐỘC THOẠI

Phát ngôn dài dòng, rườm rà, không dự tính có một lời đáp nào xuất hiện tức khắc, hoặc hoàn toàn không nhằm nói với ai cả.

(Xem thêm: *độc thoại và đối thoại; độc thoại nội tâm*).

ĐỘC THOẠI NỘI TÂM

Phát ngôn của nhân vật nói với bản thân mình, trực tiếp phản ánh quá trình tâm lý bên trong; kiểu độc thoại thầm (hoặc "lẩm bẩm"), mô phỏng hoạt động suy nghĩ-xúc cảm của con người trong dòng chảy trực tiếp của nó.

Khái niệm "độc thoại nội tâm" (tiếng Pháp: "le monologue intérieur") được ghi nhận lần đầu tiên bởi Alexandre Dumas (cha) và Théophile Gautier. Là phương thức truyền đạt tư tưởng và tình cảm, độc thoại nội tâm được sử dụng ngay từ văn học cổ đại Hy La, đặc biệt là ở kịch Shakespeare (ở những cảnh nhân vật còn lại một mình hoặc hướng về "phía xa" nào đó, tự mình nói với mình). Ở văn học tự sự thời cận đại, độc thoại nội tâm giữ chức năng diễn xuất, nhằm kịch tính hóa hoạt động ý thức của nhân vật, phô diễn sự "tự khám phá" có vẻ "độc lập", "khách quan", "chân thành" của các nhân vật. Ở sáng tác của Lawrence Sterne - người đề xướng nhiệm vụ "truyền đạt trò chơi của đầu óc" - độc thoại nội tâm được xử lý ở mức đáng kể. Giới hạn và hình thức độc thoại nội tâm dần dần biến đổi, do có sự phát triển trong các ý niệm (khoa học và mỹ học) về đời sống tâm lý con người, về những mức độ tự phân tích có thể đạt tới được. (Tuy vậy vẫn cần hoài nghi về cái gọi là sự "tự thú chân thành" ở tiểu thuyết tâm lý xã hội thời đầu - nó đòi hỏi một sự tự đánh giá theo kiểu mỉa mai mới có thể có được sức thuyết phục nghệ thuật). Ở nghệ thuật tự sự của L.

Tolstoi, kiểu độc thoại nội tâm bị chỉnh đốn về cú pháp của văn học trước đó đã được ông hoàn thiện, do vậy hình thành những dạng thức mới: dạng độc thoại nội tâm mà diễn tiến của nó dường như không bị tác giả can thiệp, với cả những yếu tố chưa bị định hình về ngữ pháp, nhờ thế có thể miêu tả được hoạt động của cả ý thức lẫn vô thức của nhân vật (ví dụ dòng lời nói bên trong của Anna Karénina trước lúc tự tử).

Chú ý đến kinh nghiệm của Tolstoi và Dostoievski, các nhà văn cuối thế kỷ XIX - đầu XX đã đi tìm các khả năng mới của độc thoại nội tâm, tạo ra hiệu quả về tính chất phi võ đoán và tự do của độc thoại nội tâm. Đầu thế kỷ XX, hình thức độc thoại nội tâm có vẻ hoàn toàn võ đoán, tùy tiện, được xử lý đến mức dường như cực đoan: đó là "dòng ý thức". Độc thoại nội tâm vẫn tiếp tục là phương tiện quan trọng để phân tích tâm lý nhân vật.

ĐỐI THOẠI

Thuật ngữ có một số hàm nghĩa khác nhau:

1) Sự giao tiếp bằng lời nói giữa hai người (hoặc nhiều hơn) với nhau (Xem: *đối thoại và độc thoại*).

2) Một phần của văn bản ngôn từ nghệ thuật, một thành tố mà chức năng là tái tạo sự giao tiếp bằng lời nói của các nhân vật.

3) Một thể loại văn học ở châu Âu, nghiêng về nội dung chính luận triết lý, trong đó tư tưởng của tác giả được khai triển dưới dạng trò chuyện, tranh cãi giữa hai người (hoặc nhiều hơn). Thể loại này dựa vào truyền thống giao tiếp trí tuệ bằng lời nói miệng, vốn có ở thời cổ đại Hy Lạp; ngọn nguồn của truyền thống này là hoạt động của Sokrates. Các tác phẩm đối thoại của Platon, Lukianos và những người kế tục họ, - tạo ra dạng thức cơ bản của tư tưởng triết học (Augustinus, B. Pascal, G. Berkeley, D. Hume, K. Solger, V. S. Soloviov) đồng thời cũng tạo ra dạng thức cơ bản của tư tưởng chính luận và phê bình nghệ thuật (J. Herder, G. Lessing, D. Diderot, V.F. Odoevski, V.G. Belinski, F.M. Dostoievski trong *Nhật ký nhà văn*). Ở đầu thế kỷ XX thể loại này vẫn được, tiếp tục (A.V. Lunacharski, A. Gide, P. Valéry, P. Claudel, J. Bernanos).

ĐỐI THOẠI VÀ ĐỘC THOẠI

Hai kiểu giao tiếp ngôn từ cơ bản.

Do chỗ các thành phần ngôn từ của hai kiểu này đều mang màu sắc chủ quan và bộc lộ đặc tính của những chủ thể phát ngôn chúng, ngôn từ đối thoại và ngôn từ độc thoại trở thành nhân tố tổ chức nhiều văn bản ngôn từ, nhất là văn bản các tác phẩm văn học (tác phẩm ngôn từ nghệ thuật), nơi mà chúng hiện diện với tư cách là đối tượng của sự miêu tả. Mọi ngôn từ thực hành đều mang tính đối thoại theo nghĩa rộng,

do chúng được bao hàm, trực tiếp hoặc gián tiếp, vào các quá trình giao tiếp. Đồng thời, tùy thuộc vào tính chất của việc thực hiện chức năng giao tiếp, có thể phân biệt thành các phát ngôn đối thoại và các phát ngôn độc thoại.

Ngôn từ đối thoại là sự giao tiếp qua lại (thường là giữa hai phía) trong đó sự chủ động và sự thụ động được chuyển đổi luân phiên từ phía này sang phía kia (giữa những phía tham gia giao tiếp); mỗi phát ngôn đều được kích thích bởi phát ngôn có trước và là sự phản xạ lại phát ngôn ấy. Thuận lợi nhất cho ngôn từ đối thoại là các kiểu xúc tiếp không mang tính quan phương, tính công cộng; là kiểu trò chuyện giản dị, xuề xòa, nói bằng khẩu ngữ; là không khí bình đẳng về tinh thần-đạo đức giữa những người phát ngôn. Đặc trưng cho ngôn từ đối thoại là sự luân phiên của các phát ngôn ngắn, của những người phát ngôn khác nhau; nhưng yếu tố đối thoại cũng đã có mặt ở lời nói của một người, được kích thích bởi nét mặt và cử chỉ của người cùng trò chuyện.

Ngôn từ độc thoại, - do không yêu cầu được đáp lại ngay tức khắc, do chỗ nó "tuôn chảy" độc lập với những phản xạ của người tiếp nhận, - được thực hiện một cách tự do, cả ở dạng nói (ví dụ phát biểu trước công chúng), cả ở dạng viết (văn chính luận, hồi ký, nhật ký). Biểu hiện bề ngoài của tính độc thoại là một dòng lời nói liên tục, dày đặc, không hề bị ngắt quãng bởi những lời nói của người khác; nhưng tính độc thoại đôi khi cũng nổi rõ trong các lời đối đáp (đây là kiểu "trò chuyện giả vờ", khi các lời đối đáp của các nhân vật

để cập những điều không dính gì đến sự việc vừa thông báo - kiểu này thường có trong kịch Tchékhov; hoặc kiểu cùng một tâm trạng, được khai triển theo lối hòa giọng trong những biến thức ngôn từ khác nhau - kiểu này thường có trong kịch M. Maeterlinck).

Có thể phân biệt kiểu độc thoại "cô lập" và kiểu độc thoại "có hướng".

Các lời độc thoại "cô lập" cũng thực hiện một sự "tự giao tiếp", và thường hiện diện như một sự giao tiếp tưởng tượng. Chúng được cất lên trong đơn độc hoặc trong không khí cô lập (khỏi những người đang có mặt) về tâm lý của người phát ngôn. Độc thoại kiểu này đặc trưng cho các xã hội sơ khai, ở đó người ta cảm thấy được giải tỏa (thỏa mãn về tâm linh) khi nói to lên, thể hiện lòng tin vào các thế lực huyền bí, muốn trò chuyện với bản thân hoặc với các đồ vật vô tri, các sinh thể tưởng tượng, các khách thể của niềm tin tôn giáo. Dạng độc thoại miệng này ở thời sơ khai, về sau sẽ được áp dụng vào kịch, đôi khi cả vào tác phẩm tự sự, như một ước lệ nghệ thuật. "Tự giao tiếp" và "giao tiếp tưởng tượng", với thời gian, sẽ có dạng những lời nói bên trong (độc thoại nội tâm) hoặc những lời nói thầm được chép lại (đây là kiểu "nhật ký tâm tình").

Các lời độc thoại "có hướng" thực hiện một giao tiếp thực sự; người phát ngôn ở đây muốn tác động vào ý thức những ai mà anh ta hướng tới, gửi lời tới; nhưng ở đây hoặc không có sự xúc tiếp hai phía (người nói và người nghe),

hoặc xúc tiếp này chỉ bộc lộ yếu ớt, các "vai trò" của họ bị giới hạn quá ngặt nghèo nên không thể luân phiên, đổi vai được. Thuận lợi cho ngôn từ độc thoại miệng "có hướng" là đặc quyền về đẳng cấp của người phát ngôn; bằng chứng về điều này là ảnh hưởng suốt nhiều thế kỷ của thuật hùng biện, vốn được phát ngôn bởi ngôi vị có thế lực toàn năng, chuyên tuyên bố những chân lý tuyệt đối và nhằm gây nên một nhiệt hứng phổ quát. Cũng thuộc loại độc thoại có hướng là số lượng lớn những văn bản viết, trong số đó có cả những tác phẩm văn học mang tính định sẵn cho độc giả. Sự gửi tới, hướng tới độc giả, ở nhà văn bao giờ cũng mang tính độc thoại; điều này có thể mang tính trực tiếp (trần thuật của tác giả, trầm tư tự thuật tâm lý trong trữ tình) hoặc gián tiếp, được trung giới hóa: đôi khi nhà thơ nói với một người có thật ("thư tín" trữ tình); nhiều khi làm cơ sở cho văn bản nghệ thuật là lời độc thoại không phải của tác giả (kiểu "trữ tình nhập vai", kiểu trần thuật từ vai một nhân vật kể chuyện); ở tác phẩm tự sự và kịch, vai trò trọng trách cũng thuộc về lời nói của các nhân vật. Như vậy, trong khuôn khổ kiểu độc thoại "có hướng" nhằm tới độc giả, ngôn từ đối thoại và ngôn từ độc thoại được nhà văn sử dụng như những phương tiện miêu tả; các chủ thể của chúng đều là kết quả của sự hư cấu hoặc của ý đồ nghệ thuật.

Các đối thoại và độc thoại trong thành phần của các tác phẩm văn học có thể thu hút bao gồm lẫn nhau. Người ta dễ đưa vào đối thoại những phát ngôn lạc khỏi giao tiếp, đó là những phát ngôn mang tính độc thoại; điều này thường

thấy trong kịch. Các độc thoại trần thuật (tức là trần thuật của tác giả) nhiều khi cũng bao gồm những đối thoại của những người mà lời dẫn chuyện nói đến (đây là đặc điểm của loại thể tự sự nói chung). Các độc thoại phi trần thuật (ví dụ những suy nghĩ của nhân vật *Bút ký dưới nhà hầm* của Dostoievski) đôi khi hóa thành lời đối thoại bên trong: do chứa đựng "lời lẽ của những kẻ khác", nó hiện diện như một cuộc chuyện trò tưởng tượng.

Trong ngôn từ đối thoại và độc thoại, giọng điệu có vai trò đáng kể, tuy ở các phát ngôn được ghi bằng văn tự, chúng chỉ hiện diện một cách gián tiếp. Hướng ngôn từ tới thính giác người cảm thụ là điều quan trọng đối với văn học. Dùng đến những hình thức khác nhau của đối thoại và độc thoại, văn học hiện diện như nghệ thuật tái tạo những tiếng nói của con người; nó như muốn lưu giữ trong nó sự phong phú của ngôn từ nói miệng của các thời đại, các dân tộc, các nền văn hóa khác nhau.

Ngôn từ đối thoại và ngôn từ độc thoại là phương tiện nghệ thuật chủ yếu để tái tạo các hành vi của con người và các giao tiếp về tinh thần giữa họ, được kết hợp với các quá trình tư duy vốn nhuốm màu ý chí-cảm xúc của họ. Đối thoại và độc thoại là đối tượng miêu tả quan trọng nhất trong mọi thể loại và thể tài văn học. Các phát ngôn của nhân vật ở tác phẩm tự sự và kịch thường là phát ngôn đối thoại hoặc độc thoại; lời nói của nhân vật người kể chuyện và của các nhân vật trữ tình thường nghiêng về độc thoại.

Ở các giai đoạn lịch sử ban đầu, trong nghệ thuật ngôn từ, lối khoa trương bóng bẩy mang tính độc thoại có ưu thế hơn lối trò chuyện mang tính đối thoại; ở các thể loại tự sự sử thi, tiếng nói của các nhân vật vang lên theo kiểu hòa âm trong ngôn từ trần thuật. Ngôn từ đối thoại bộc lộ chủ yếu ở các thể tài trào lộng, phi quy phạm (những lời trao đổi suồng sã chợ búa, ví dụ chửi rủa hoặc thi tài hóm hỉnh). Truyền thống này được kế thừa khá sớm bởi Shakespeare: các xúc tiếp của các nhân vật ở kịch của ông được thực hiện bằng thứ ngôn từ đầy trí tuệ và giàu hình tượng, kết hợp được chất thống thiết với lối trò chuyện mang tính đối thoại. Tuy vậy lối khoa trương độc thoại vẫn ngự trị ở các thể loại chủ đạo (nhất là kịch) cho đến tận thời đại chủ nghĩa lãng mạn. Ở văn học chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX - XX, ngôn từ mang chất đối thoại được sử dụng đa diện và rộng rãi hơn trước, do việc nhà văn chú trọng đến đời sống riêng tư của con người, chú trọng đến việc khắc họa ngôn ngữ cá nhân và ngôn ngữ xã hội.

Trong học thuật hiện đại, nhân tố đối thoại được xem như một đặc tính phổ quát hết sức quan trọng của hoạt động ngôn từ, bởi vì ở các phát ngôn luôn luôn hiện diện sự chờ đợi (sự kích thích) một lời đáp lại nào đó, cũng tức là phản ứng lại kinh nghiệm ngôn ngữ trước đó. Về mặt này, đối thoại và độc thoại trong văn học tương ứng với tính đối thoại và tính độc thoại của ý thức các nhân vật và của bản thân các nhà văn, do các đặc điểm của quan niệm tư tưởng-nghệ thuật của họ. Ý thức mang tính đối thoại hướng tới

những xúc tiếp rộng, liên cá nhân và được làm giàu bởi kinh nghiệm của người khác, nó - theo M. M. Bakhtin - là thuận lợi hơn cả cho hoạt động nghệ thuật hiện đại (kể cả hoạt động cảm thụ); nó được bộc lộ đầy đủ nhất trong tính đối thoại nội tại của những lời độc thoại ở người trần thuật và các nhân vật trong các tiểu thuyết - đầy đủ hơn so với những lời đối thoại vốn có ưu thế trong kịch. Ý thức mang tính độc thoại, được thể hiện ở phạm vi giao tiếp liên cá nhân, ngược lại, thường gắn liền với trạng thái cô lập về tinh thần của những người quá tin vào sự không lầm lẫn về trí tuệ của mình, những người muốn thay thế sự giao tiếp song phương sống động bằng những phát ngôn của bản thân mình, coi những phát ngôn của mình là chân lý duy nhất; hình thức ngôn từ phù hợp cho ý thức này là lời độc thoại khoa trương.

HÀI HƯỚC

(Còn gọi là u-mua, do mượn từ tiếng Anh *humour*). Một dạng của cái hài; một thái độ cảm xúc về tính mâu thuẫn của đối tượng, trong sự đánh giá thẩm mỹ có sự kết hợp tính nghiêm túc với cái đáng cười, tiếng cười ở đây nghiêng về tính tích cực. Tùy theo giọng điệu cảm xúc và trình độ văn hóa, hài hước có thể mang các sắc thái hiền hậu, tàn nhẫn, thân thiện, nhã nhặn, thô bạo, buồn bã, xúc động, v.v... Nói chung, hài hước có bản chất mềm mại, có khả năng chấp nhận mọi hình thức và giọng điệu, thích ứng với tâm trạng của mọi thời đại. Trong sự đánh giá của nó, hài hước nhằm vào tính tổng thể

của đối tượng, không lệ thuộc vào những khuôn khổ phiến diện của những ý niệm đã có về đối tượng ấy.

Hài hước giống mỉa mai về các thành tố, nhưng khác về "quy tắc" trò chơi, về mục tiêu, hiệu quả. Ở mỉa mai, cái đáng cười bị giấu dưới mặt nạ nghiêm trang, ưu thế thuộc về thái độ tiêu cực (chế nhạo) đối với đối tượng; ở hài hước, cái nghiêm trang bị giấu dưới mặt nạ của cái đáng cười, ưu thế nghiêng về thái độ tích cực (cười cợt). Ở mỉa mai, tính phức tạp chỉ là hình thức, tính nghiêm trang là giả, bản chất của mỉa mai là thuần túy diễn trò. Ở hài hước, tính phức tạp có nội dung thực, tính nghiêm túc là thực, bản chất của nó có tính triết lý hơn. Mỉa mai đôi khi gần với tiếng cười châm chọc, xúc phạm, lăng mạ, gây tổn thương. Hài hước rốt cuộc thường bênh che đối tượng tiếng cười của nó - nhất là kiểu hài hước thân ái - thường ngượng ngùng che giấu một sự khen tặng, đôi khi ngợi ca (Ví dụ câu ca dao của người Việt: *Có rửa thì rửa chân tay/ Chớ rửa lông mày, chết cá ao anh*!). Các tác giả từ thời cận đại trở đi thường dùng màu sắc hài hước để tránh rơi vào tầm thường hoặc phiến diện khi miêu tả những nhân vật đẹp đẽ, cao thượng, khi miêu tả những nét lý tưởng của những người "bình thường" mang tính tiêu biểu ở khía cạnh dân tộc hoặc giới xã hội (ví dụ sáng tác của W. Scott, Pushkin...).

Hóm hỉnh là cái hài ở khu vực trí tuệ, dựa trên trò chơi những chữ, nghĩa, khái niệm, sự kiện mà thực chất xa nhau, chỉ gần nhau do liên tưởng hoặc ngữ âm; hóm hỉnh là "phán

đoán chơi", đóng vai trò luận cứ ở đây là hiệu quả gây cười do việc xáp lại một cách bất ngờ những khái niệm vốn tự thân không đáng cười. Ở hài hước, ngược lại, đằng sau cái bề ngoài tự nó đáng cười, người ta hiểu bằng trực giác cái bề trong của chính đối tượng ấy, hai bình diện của nó, ví dụ cái cảm tính, hiển hiện và cái tinh thần, cái phải nắm bắt bằng trí óc. Hóm hỉnh thường được khai triển từ tỉ dụ (so sánh), hài hước - thường từ ẩn dụ.

Nếu ngọn nguồn của châm biếm là các thói tật, khiếm khuyết, thì hài hước dường như xuất phát từ ý tưởng cho rằng những thiếu sót, yếu kém của chúng ta thường là sự tiếp tục, sự quá đà hoặc là mặt trái của những phẩm chất của chính chúng ta. Châm biếm công nhiên lật tẩy đối tượng, công nhiên cả về mục tiêu, tính khuynh hướng; hài hước có mục tiêu nghiêm túc nằm sâu trong cơ cấu hình tượng, bị che giấu ít nhiều đằng sau phương diện đáng cười. Lập trường không khoan nhượng của nhà châm biếm là đứng ngoài, xa lạ đối địch với đối tượng; nhà hài hước thì thân mật, suồng sã hơn, đồng thời hướng tới sự khoan dung trước bản chất sự vật, trước cái tất yếu.

Về mặt lịch sử, hài hước là sự kế tục mang tính cá nhân của loại hình tiếng cười siêu cá nhân cổ xưa - tiếng cười lễ thức-trò chơi. Khác với tiếng cười cổ xưa, ở hài hước có nhân tố cá nhân trong cả chủ thể lẫn khách thể của tiếng cười, trong các tiêu chí đánh giá. Nếu lễ hội tập thể ngốn nuốt, tích hợp và làm cho từng người giống với mọi người, thì hài hước

phân lập, chia tách "tôi" khỏi mọi người. Ở hài hước, cái gọi là "ý kiến" không còn là cái nhìn giả tạo, không thực, không nghiêm chỉnh về sự vật so với cái nhìn của ý thức siêu cá thể (ý thức gia trưởng truyền thống hoặc ý thức đám đông), ngược lại, nó là hình thức duy nhất sống động, thực và đáng tin cậy của việc nhận thức cuộc sống bởi con người. Hài hước dường như xuất phát từ cái định đề cho rằng, một tín niệm dưới dạng tách rời chủ thể, dưới dạng siêu cá thể, không của ai cả - là không đáng tin: tư tưởng không "người nói" sẽ không sống được, không đi đến đâu cả, sẽ vô hiệu quả.

HÀI KỊCH

Một thể loại kịch, trong đó các tính cách, các tình huống và hành động được trình bày dưới hình thức cười cợt hoặc thấm đậm chất hài (xem: *Cái hài*).

Ở châu Âu, trước chủ nghĩa cổ điển, hài kịch (comédie) trỏ những tác phẩm ngược với bi kịch (tragédie) và nhất thiết phải có một kết cục vui vẻ (có hậu); các nhân vật hài kịch thường thuộc về tầng lớp thấp kém. Trong nhiều hệ thi pháp (kể cả của N. Boileau), hài kịch được xác định như "thể loại bậc thấp" (đối lập với "thể loại bậc cao" là bi kịch). Ở văn học thời Khai Sáng, tương quan đó bị phá vỡ bởi việc thừa nhận "thể loại bậc giữa", tức là cái được gọi là "kịch thị dân". Ở thế kỷ XIX và nhất là thế kỷ XX, hài kịch là thể loại rất tự do và đa dạng.

Hài kịch nhằm trước hết vào việc cười nhạo cái xấu (cái "không xứng đáng", cái đối lập với lý tưởng hoặc chuẩn mực xã hội): ở các nhân vật của hài kịch, phẩm chất bên trong không tương xứng với vị trí, thân phận của nó, và do vậy nó đáng là nạn nhân của tiếng cười. Chính tiếng cười hạ uy tín của các nhân vật ấy, và bằng cách này, tiếng cười thực hiện sứ mệnh lý tưởng của mình. Phạm vi của hài kịch rất rộng, từ châm biếm chính trị đến hài hước vui nhộn nhẹ nhàng. Tuy nhiên, ở loại hài kịch có nội dung xã hội sắc sảo (ví dụ *Khổ vì trí tuệ* của A.S. Griboedov), tác giả chỉ được phép miêu tả một cách hạn chế những đau khổ của con người; nếu không, sự đồng cảm sẽ lấn át tiếng cười và hài kịch sẽ biến thành chính kịch (drama).

Bên cạnh tiếng cười vốn là "nhân vật" trung thực không thấy mặt trên sân khấu hài kịch, yếu tố chính diện còn được bộc lộ một cách trực tiếp (ví dụ chất hài trang nhã ở hình tượng Figaro của P. Beaumarchais; sự giàu có những tình cảm nhân đạo ở hình tượng Falshtaf của Shakespeare; óc tự do ở Chatsky của Griboedov). Các tính cách trong hài kịch thường được miêu tả một cách đậm nét, cận cảnh; trạng thái tĩnh của tính cách và những nét gây cười của nó thường được nhấn mạnh. Lịch sử lâu đời của hài kịch đã chứng kiến sự nảy sinh rất nhiều biến thức của thể loại: hài kịch tính cách, hài kịch phong tục (sinh hoạt), hài kịch trạng huống, hài kịch có cốt truyện gay cấn lắt léo, hài kịch hề, hài kịch trữ tình, hài kịch châm biếm, v.v. Chất hài trạng huống (rất tiêu biểu cho hài kịch trạng huống vốn dựa trên những tình tiết

tinh ranh; cũng tiêu biểu cho thể loại "vaudeville" và "farce" - những dạng kịch hề) ở số đông những hài kịch cổ điển (ví dụ của W. Shakespeare, C. Goldoni, N.V. Gogol) thường kết hợp với chất hài của tính cách (ví dụ hài kịch của Molière thiên về hài kịch tính cách).

Khái niệm hài kịch còn được sử dụng theo ý nghĩa mở rộng để dùng làm tên gọi thể loại cho một số tác phẩm tự sự, ví dụ *Divina Commedia* (ở Việt Nam thường dịch là *Thần khúc*) của Dante, *La Comédie humaine* (*Tấn trò đời*) của Balzac.

Phương tiện quan trọng của hiệu quả hài kịch là ngôn từ gây cười (phi lôgic, không hợp tình thế, giễu nhại, mỉa mai; và trong hài kịch hiện đại là lối nói hóm hỉnh, lối nói nghịch lý).

Aristophanes được người ta coi là "cha đẻ" của hài kịch, ông đã sáng tạo ra loại hài kịch châm biếm xã hội chính trị. Ở văn học Hy Lạp và La Mã cổ đại trung tâm của hài kịch thường là những thăng trầm trong đời sống riêng tư. Ở thời trung đại châu Âu, yếu tố tiếng cười mang màu sắc hội cải trang dân gian và thâm nhập vào các thể loại tôn giáo. Ở các nền văn học châu Âu có sự phân biệt những kiểu hài kịch khá bền vững: "hài kịch bác học" (commedia erudita) thế kỷ XVI và "commedia dell' arte" (hài kịch mặt nạ) ở Italia đã ảnh hưởng mạnh đến sự phát triển của sân khấu châu Âu; hài kịch "placa y schpaguy" của Lope de Vega, Tirso de Molina, P. Calderon ở Tây Ban Nha; "hài kịch bậc cao" của chủ nghĩa cổ điển Pháp. Hài kịch tình yêu của Shakespeare

nổi bật ở sự phong phú về tâm trạng, đã thể hiện tư tưởng chủ đạo thời Phục Hưng về quyền lực của tự nhiên đối với tình cảm con người. Đan dệt chất hài với chất xúc động, làm cho cái hài tiếp cận cái bi, Shakespeare trong các tác phẩm của mình đã kết hợp đồng thời cái kỳ quái đáng cười với niềm vui sống (*Đêm thứ mười hai*), với vẻ đẹp của nhiều tính cách (*Thuần dưỡng thói bướng bỉnh*). Molière tổng hợp các trò hài hước dân gian với loại "hài kịch bác học" thời Phục Hưng. Hài kịch thời Khai Sáng kết hợp sự chế diễu cay độc với sự vui nhộn và nhạy cảm của các nhân vật chính diện (hài kịch của Beaumarchais, Goldoni).

Những khả năng nghệ thuật mới của hài kịch như nâng cao việc thể hiện tâm lý, xây dựng tính cách phức tạp hơn... - được bộc lộ ở cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX trong loại "hài kịch tư tưởng" của B. Shaw và "hài kịch tâm trạng" của A. Tchékhov. Ở thế kỷ XX, nét nổi bật ở hài kịch là sự đa dạng của những biến thức thể loại: hài kịch tố cáo xã hội của B. Nushitch, B. Brecht, S. O'Casey; bi hài kịch (tragi-comedia) của L. Pirandello, J. Anouilh; bi kịch hề (tragi-farce) của E. Ionesco. Các hình thức sân khấu và các thủ pháp biểu hiện cũng trở nên hết sức đa dạng.

HÌNH THỨC, NỘI DUNG

Một cặp khái niệm cơ sở của nghiên cứu văn học, dựa trên cặp phạm trù triết học tương ứng, trỏ khái quát các

phương diện bên ngoài (hình thức) và bên trong (nội dung) của tác phẩm văn học.

Các khái niệm "hình thức", "nội dung" chỉ là kết quả sự trừu tượng hóa của tư duy nghiên cứu khoa học; trên thực tế tác phẩm, không thể phân chia tách rời chúng, bởi vì hình thức không phải cái gì khác mà chính là nội dung trong dạng tồn tại có thể cảm thụ trực tiếp của nó, nội dung không phải cái gì khác mà chính là hàm nghĩa nội tại của hình thức này. Từng phương diện, cấp độ, yếu tố của tác phẩm văn học, dù mang tính hình thức (phong cách, thể loại, bố cục, ngôn từ nghệ thuật...), mang tính nội dung (đề tài, xung đột, tính cách, hoàn cảnh, tư tưởng, khuynh hướng...), hay mang cả tính nội dung lẫn tính hình thức (cốt truyện) - đều hiện diện như những thực thể thống nhất toàn vẹn.

Ở mỹ học châu Âu, sự phân giới hai khái niệm "hình thức", "nội dung" chỉ mới có từ thế kỷ XVIII - đầu XIX, trước hết là trong mỹ học cổ điển Đức (rõ nhất là ở Hegel, người đưa ra phạm trù "nội dung"). Ở mỹ học Đông Á cổ và trung đại, quan hệ hình thức - nội dung được thể hiện ở một trong những hàm nghĩa của cặp khái niệm "văn" và "đạo".

Nội dung chỉ có thể được bộc lộ trong một hình thức nhất định. "Khi hình thức là sự biểu hiện của nội dung, nó gắn với nội dung ấy mật thiết đến nỗi tách khỏi nội dung nghĩa là thủ tiêu chính nội dung, và ngược lại: tách nội dung khỏi hình thức nghĩa là thủ tiêu hình thức" (Belinski). Sự hình thành của hình thức nghệ thuật, sự lựa chọn các

phương thức miêu tả-biểu cảm và các thủ pháp kỹ thuật - tùy thuộc các đặc điểm của chất liệu đời sống, vào tính chất của việc tạo hàm nghĩa thẩm mỹ-tư tưởng cho chất liệu ấy, tức là tùy thuộc vào cái dự đồ sẽ trở thành nội dung. Hình thức chỉ tồn tại ở tác phẩm như là hình thức của một nội dung nào đó. Tuy nhiên, với tư cách là "cái biểu đạt" (trong quan hệ với nội dung như là "cái được biểu đạt"), hình thức có tính độc lập tương đối; nó tiến triển theo những quy luật riêng của quá trình văn học nhân loại và văn học dân tộc. Những thực thể nghệ thuật như thể loại, phong cách, kiểu kết cấu, v.v... chính là những hình thức "nói chung". Giới nghiên cứu văn học sử ghi nhận loại hiện tượng được gọi là sự "lạc hậu", "mâu thuẫn", "không hài hòa" giữa hình thức và nội dung, khi một hình thức từng gắn với một loại nội dung của văn học thời trước được "tách" khỏi loại nội dung ấy để biểu đạt một loại nội dung khác của văn học thời sau (ở Đông Á gọi ước lệ là hiện tượng "bình cũ rượu mới"). Người ta cũng thấy hiện tượng những đề tài, những ý đồ hay đã không tìm được hình thức tương xứng, trở thành những sáng tác minh họa, sơ lược... Người ta còn nói đến những thể nghiệm được xem như là "thuần túy hình thức", duy mỹ, ở đó sự tìm tòi hình thức biểu hiện dường như không gắn với việc phát hiện một nội dung thẩm mỹ-tư tưởng nào đáng kể. Tuy nhiên không hiếm trường hợp những khám phá mới mẻ về hình thức trở thành cơ sở cho sự xuất hiện những khuynh hướng, trào lưu, trường phái văn học (ví dụ "kịch phi lý", tiểu thuyết "dòng ý thức") hoặc những khám phá nghệ thuật

được coi là đánh dấu sự tiến triển về chất của tư duy nghệ thuật nhân loại (ví dụ "biện chứng tâm hồn", "tiểu thuyết phức điệu"...). Điều đáng chú ý là trong quá trình văn học có sự chuyển hóa nội dung thành hình thức (ví dụ "novella" ở văn học Italia đầu thời Phục Hưng chỉ có nghĩa như một sự "đưa tin", thông báo về một sự kiện đời sống đáng chú ý, chỉ đến sau *Decamerone* (1349-1353) của Boccaccio mới thành hẳn như một thể loại). Những khám phá đáng kể về hình thức nghệ thuật đều đồng thời là sự phát hiện những loại nội dung thẩm mỹ-tư tưởng nào đó, dường như chưa được biết tới (ví dụ tiểu thuyết "dòng ý thức" khám phá đời sống nội tâm con người, nơi mà những ý nghĩ, cảm giác, liên tưởng bất chợt luôn đan xen, lấn át nhau; "tiểu thuyết phức điệu" khám phá "ý thức đối thoại", "thì hiện tại chưa hoàn tất", "con người không trùng khít với chính mình" - theo Bakhtin). Giới nghiên cứu ở Nga những năm 1960 đề xuất khái niệm "hình thức mang tính nội dung" như một phạm trù của nghiên cứu văn học.

HÌNH TƯỢNG NGHỆ THUẬT

Phương thức chiếm lĩnh và tái tạo hiện thực riêng biệt, vốn có và chỉ có ở nghệ thuật. Bất cứ hiện tượng nào được xây dựng lại một cách sáng tạo trong tác phẩm nghệ thuật, đều là hình tượng nghệ thuật; thông thường và quan trọng nhất là hình tượng con người (hình tượng nhân vật).

Ở hình tượng nghệ thuật có sự hòa trộn nhân tố nhận thức-khách thể và nhân tố sáng tạo-chủ thể.

Đặc trưng của hình tượng thường được xác định trong quan hệ với hai lĩnh vực: hiện thực thực tại và quá trình tư duy. Với tư cách là sự phản ánh của hiện thực, hình tượng có tính xác thực cảm quan, có quảng tính không gian-thời gian, có tính hoàn chỉnh và tự tại của vật thể, cùng những đặc tính khác mà một khách thể đơn nhất thường có. Tuy vậy, hình tượng không thể lẫn lộn với các khách thể thực tồn, bởi vì nó đã bị cắt đứt khỏi không gian-thời gian kinh nghiệm, đã bị giới hạn trong khuôn khổ tính ước lệ, tách khỏi toàn bộ hiện thực xung quanh, và bởi vì nó thuộc về thế giới bên trong, thế giới ảo giác của tác phẩm nghệ thuật. Với tư cách là khách thể tinh thần chứ không phải là khách thể thực tại, hình tượng lại có một số đặc tính của khái niệm, biểu tượng, mô hình, giả thiết... và các loại kiến tạo tư duy. Hình tượng không chỉ phản ánh mà còn khái quát hiện thực, khám phá cái cốt lõi, cái bất biến, cái vĩnh cửu trong cái đơn lẻ, nhất thời, ngẫu nhiên. Nhưng, khác với khái niệm trừu tượng, hình tượng lại mang tính hiển hiện; nó không phân giải các hiện tượng thành các yếu tố trừu hóa-lý tính; nó bảo lưu tính chỉnh thể, tính độc đáo không lặp lại của các hiện tượng.

Tuy vậy, bản thân đặc trưng nhận thức của hình tượng - như là khối thống nhất của sự phản ánh một cách cảm quan cảm tính và tư tưởng khái quát chưa xác định được tính đơn nhất (unical) về nghệ thuật của hình tượng; bởi vì đặc trưng

này đều có ở hình tượng của văn chính luận, của văn minh họa lý thuyết, của văn đạo lý ứng dụng, và các dạng hình tượng khác.

Đặc trưng nghệ thuật của hình tượng được xác định không chỉ bởi việc nó phản ánh và lý giải hiện thực thực tại, mà còn bởi việc nó sáng tạo ra một thế giới mới, khác thế giới thường - thế giới mang tính hư cấu. Bên cạnh bản chất nhận thức, hình tượng còn có bản chất sáng tạo. Hình tượng nghệ thuật là kết quả hoạt động tưởng tượng, nhằm tạo ra một thế giới ứng với những nhu cầu và định hướng về tinh thần của con người, ứng với hoạt động có chủ đích, với lý tưởng của con người. Bên cạnh cái hiện tồn, cái thực có, ở hình tượng nghệ thuật còn mang cả cái có thể có, cái muốn có, cái đòi phải có... tức là mang tất cả những gì can dự đến lĩnh vực chủ quan, ý chí, cảm xúc và những tiềm năng chưa phát lộ của tồn tại sống. Khác với những hình tượng huyễn tưởng thuần tâm lý học, hình tượng nghệ thuật còn cải biến sáng tạo chất liệu thực tại (màu sắc, âm thanh, ngôn từ...), tạo ra một "đồ vật" đơn nhất (văn bản, bức tranh, vở diễn...) có chỗ đứng riêng giữa các sự vật của thế giới thực. Tức là: sau khi đã được khách thể hóa, hình tượng lại trở về cái hiện thực mà nó mô tả; nhưng đây là một sự cải biến tích cực chứ không phải một sự tái sản xuất thụ động.

Chuyển sự phản ánh cảm tính thành sự khái quát của tư duy, sau đó thành một thực tại hư cấu, - đó là bản chất động nội tại của hình tượng, với hai chiều biến đổi: từ cái

mang tính thực tại đến cái mang tính tinh thần (quá trình nhận thức), và từ cái mang tính tinh thần đến cái mang tính thực tại (quá trình sáng tác). Hình tượng vốn đa diện, đa thành tố, bao gồm tất cả những yếu tố chuyển hóa hữu cơ của cái mang tính thực tại và cái mang tính tinh thần. Hình tượng là sự kết hợp của cái chủ quan và cái khách quan, của cái thực có và cái có thể có, của cái đơn nhất và cái phổ biến, của cái lý tưởng và cái thực tại. Tất cả những yếu tố và lĩnh vực đối lập nhau này của tồn tại sống - đều được điều hòa ở hình tượng.

Hình tượng là một cấu trúc gồm hai thành tố; hình tượng là giao điểm của tuyến "vật thể" và tuyến "hàm nghĩa". Ở hình tượng, một đối tượng này được bộc lộ thông qua một đối tượng khác; các đối tượng chuyển hóa lẫn nhau (xem các phương thức chuyển nghĩa như: *ẩn dụ, tỷ dụ, phúng dụ*, v.v...). Hình tượng có thể giải thích cái chưa biết bằng cái đã biết hoặc giải thích cái đã biết bằng cái chưa biết, do vậy hình tượng có thể làm dễ dàng mà cũng có thể gây khó khăn cho việc tri giác sự vật. Mục tiêu của hình tượng là tân tạo sự vật, biến nó thành một cái gì đó khác hẳn - dù là biến cái đơn giản thành cái phức tạp hay biến cái phức tạp thành cái đơn giản, nhưng bao giờ cũng cố đạt tới một hiệu thế hàm nghĩa cao hơn giữa hai cực, bao giờ cũng cố làm lộ ra sự thâm nhập lẫn nhau của những bình diện rất khác nhau.

Cấu trúc "cái này thông qua cái kia" của hình tượng vốn có gốc rễ từ nhãn quan nguyên thủy cổ xưa, theo đó,

mọi sự vật đều có thể biến thành sự vật khác; không có ranh giới giữa người, vật, thảo mộc, tinh tú, khoángchất...; mỗi sự vật không hề là một "đồ vật" khép kín mà đều là hình tượng "trong suốt" của một sự vật khác. Dần dà, trong chiều hướng tăng trưởng tính lôgic-khoa học của cách nhìn thế giới, hình thái các sự vật trở nên rắn lại, không thể xuyên qua; sự vật được nhìn với hai dấu hiệu: đồng nhất hoặc khác biệt (A = B; A [1] B, hai quy tắc lôgic cơ bản). Tuy nhiên đặc trưng nhãn quan cổ xưa vẫn được bảo lưu ở tư duy nghệ thuật; cũng do vậy tư duy này được phân lập; nó vẫn cho phép có những chuyển hóa giữa các sự vật, hoặc trùng hợp chúng một cách cục bộ... Từ quan điểm lôgic, những phát ngôn hình tượng, ẩn dụ... là một thứ phán đoán "giả hiệu", không thể thừa nhận nó là thật hay giả. Từ quan điểm mỹ học, những phát ngôn ấy bao gồm cả sự thật (sự thật nghệ thuật) lẫn hư cấu. Ví dụ câu thơ Lermontov: *Thi ca là quả chuông trên tháp cao vĩnh cửu*. Xét về một mặt (mỹ học): thi ca có thể là quả chuông hoặc thanh gươm, tức là phương tiện liên kết con người, là vũ khí đấu tranh. Xét về một mặt khác (lôgic): thi ca không đồng nhất với (không phải là) hai "đồ vật" kia. Biến thái (biến đổi dạng thức - métamorphose) và hóa thân (luân hồi, nhập hồn - métempsychose) chính là những nét của nhãn quan cổ xưa còn được bảo lưu ở cơ sở của hình tượng, mặc dù đã loại trừ các nội dung huyền thoại thần bí vốn đòi hỏi một sự đồng nhất thực thụ các sự vật chuyển hóa lẫn nhau, ví dụ tia sét và vị thần (đặc tính chung này của hình tượng nghệ thuật bộc lộ khá rõ ở nghệ thuật

sân khấu: diễn viên và nhân vật mà anh ta đóng vai - chính là dạng chuyển hóa người này thành người khác).

Tư tưởng mỹ học ở Việt Nam từ thế kỷ XIX trở về trước không đề xuất phạm trù "hình tượng". Lý luận về hình tượng nghệ thuật chỉ mới được tiếp nhận vào giữa thế kỷ XX, chủ yếu từ nguồn mỹ học châu Âu, trước hết là của học thuật Nga xô-viết. Xu hướng chung ở đây là ưu tiên nghiên cứu cái mang tính điển hình trong hình tượng, tức là ưu tiên khảo sát quan hệ của hình tượng với thực tại lịch sử. So với các khái niệm tượng đương ở phương Tây thì khái niệm hình tượng (образ / obraz) ở học thuật Nga vẫn còn đa nghĩa, nhiều "tính hình tượng", ít phân hóa về các phạm vi sử dụng. Trong khi đó, ví dụ ở mỹ học Anh - Mỹ, thuật ngữ "image" (hình ảnh, hình tượng) có nghĩa hẹp và chuyên biệt hơn (ví dụ không có "image" của thế giới và con người, chỉ có "image" của các chi tiết sự vật, tình tiết mô tả, hoặc "image" như một ẩn dụ). Toàn bộ các hàm nghĩa "hình tượng" /образ/ trong thuật ngữ Nga được thể hiện bằng một loạt thuật ngữ Anh - Mỹ: "symbol" (mang nghĩa "hình tượng" nói chung, nhưng nhấn mạnh yếu tố ước lệ nghệ thuật); "copy" (sao chụp, nói về tính giống như thực của hình tượng); "fiction" (hình tượng hư cấu); "figure" (hình ảnh, như là sự chuyển nghĩa tu từ); "icon" (hình hiệu, ký hiệu tạo hình mô tả), v.v.

HÌNH TƯỢNG TÁC GIẢ

Tác giả (chữ La tinh - autor hoặc auctor: người phạm lỗi, người đề xướng, người sáng lập, người soạn thảo) với tư cách một phạm trù ngữ văn - là người sáng tác ra tác phẩm văn học, để lại dấu ấn nhân cách mình ở thế giới nghệ thuật do mình tạo ra. Sự có mặt của tác giả đã bộc lộ ngay trong các tác phẩm dân gian vô danh, bởi vì ở đấy đã có thể cảm thấy có một ý chí duy nhất phân định và tạo dựng cái thực thể nghệ thuật của tác phẩm, đề ra những hành động và ngôn từ; nhưng ở các sáng tác dân gian vô danh đó vẫn chưa hình thành hình tượng tác giả.

Với sự phát triển của nhân tố sáng tạo cá nhân (đã có từ văn học cổ đại, và càng rõ rệt ở thời cận đại, từ thời Phục Hưng, nhất là thời chủ nghĩa lãng mạn), các phương diện nội dung của nhân cách tác giả (tính cách, thế giới quan, đặc biệt là lập trường tư tưởng-thẩm mỹ) ngày càng nhập sâu vào cơ cấu nghệ thuật của tác phẩm. Các trào lưu văn học thời cận đại và cận hiện đại đã sản sinh nhiều hình tượng tượng trưng (thường mang tính triết lý) về sự tự ý thức của tác giả. Ví dụ có sự liên hệ rõ rệt giữa tâm trạng lãng mạn chủ nghĩa với các vai "nhà tiên tri", "đại tư tế" (và một thái cực khác của ý thức tác giả lãng mạn là vai "người bị ruồng bỏ", "người bị nguyền rủa"). Hoặc, ví dụ, có sự liên hệ giữa tâm trạng Nguyễn Khuyến, Tú Xương với các vai "mẹ mốc", "anh giả điếc", "chú Mán" trong thơ của họ.

Tuy vậy, tác giả với tư cách người sáng tạo vẫn nằm ngoài tác phẩm, vẫn không phải là một trong những thành tố của tác phẩm, vẫn nằm ngoài hệ thống các mối liên hệ nghệ thuật. Ở các tác phẩm có bình diện tự thuật hoặc trữ tình, tác giả vừa là người "chủ xướng" vừa là người "tham dự", tức là như một hình tượng con người được thể hiện bằng nghệ thuật. Ở các thể loại kịch, tác giả chỉ hiện diện như người tổ chức ra hành động kịch, đứng sau "cánh gà" và không lên tiếng. Chỉ vận dụng vào các thể loại tự sự mới có thể nói đến hình tượng tác giả-người trần thuật với tư cách là hình thức có mặt gián tiếp của tác giả ngay bên trong tác phẩm của mình. Ở văn xuôi nghệ thuật, nói "hình tượng tác giả" hoặc "tiếng nói tác giả" là để nói đến dấu ấn cá nhân của những lớp ngôn từ nghệ thuật mà người ta không thể gán cho các nhân vật chính hoặc người kể chuyện hư cấu. Có quan niệm coi hình tượng tác giả là "hình tượng lời nói".

Để kết nối lời tự sự, lời trần thuật với hình tượng tác giả, trong ý thức nghệ thuật phải xác lập được tư tưởng về quyền hư cấu nghệ thuật là cái sẽ hợp thức hóa hình ảnh tác giả. Tương ứng với điều này đã hình thành hình thức trần thuật từ ngôi thứ nhất, gắn với cái "tôi" hoặc "ta" ước lệ văn học. Đằng sau người trần thuật ước lệ ấy là sự kiện: đã có sự thừa nhận về mặt xã hội và văn hóa đối với hình ảnh nhà văn như là người dám làm và có quyền làm cái việc là nói với độc giả nhân danh bản thân mình. Ở những giai đoạn đầu của văn học cận đại, hình tượng tác giả phải nhuốm giọng phi cá nhân, phải lệ thuộc vào những chuẩn mực ứng xử ngôn từ

đã được giới văn học chuyên nghiệp thừa nhận. Chủ nghĩa lãng mạn, do đưa văn học trải qua trường học của sự tự quan sát về tâm lý, đã đóng góp rất nhiều vào việc giải phóng giọng điệu cá nhân của tiếng nói tác giả. Sau đó, ngôn từ trần thuật của các nhà văn hiện thực lớn thế kỷ XIX đã đưa vào văn học chiều sâu thầm kín của thế giới tâm hồn nghệ sĩ, đã đưa vào văn học hình tượng tác giả thật sự. Khám phá ra giọng điệu cá nhân, ngôn từ tác giả trong văn học hiện thực thế kỷ XIX còn đồng thời thoát khỏi hình thức nhân cách hóa ước lệ: cái "tôi" hoặc "ta" trần thuật biến mất; tạo ra được ảo giác về sự tự triển khai của đời sống, dường như không có ai làm môi giới. Ở tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX, sự miêu tả có ưu thế hơn sự dãi bày, tác giả dường như khỏi phải có mặt ở các cảnh giao tiếp của các nhân vật. Nhưng hoạt lực trần thuật của tác giả lại được vận dụng vào mọi chỗ trong cấu trúc ngôn từ. Lời tác giả, dù không nhóm lại quanh một hạt nhân đại từ hình thức ("tôi" hoặc "ta"), vẫn đáp lại lời các nhân vật, đính chính lại lời các nhân vật, bị cuốn vào quỹ đạo của lời nói của nhân vật. Đồng thời cũng diễn ra việc mở rộng (ở kết cấu) tầm nhìn của tác giả; ý thức tác giả-người trần thuật chẳng những có thể "lập toàn cảnh" thế giới bên ngoài từ những chỗ đứng (lập trường) không gian-thời gian thuận lợi, mà còn có thể phối hợp với ý thức của mỗi nhân vật (đặc điểm "tiểu thuyết phức điệu" của Dostoievski, theo xác định của Bakhtin). Đặc trưng chung cho hình tượng tác giả ở văn xuôi tự sự thế kỷ XIX là kiểu tác giả toàn năng, biết tất cả (auteur omniscient) dưới những dạng thức

khác nhau: người điều khiển những con rối (Gogol), người chứng kiến "tấn trò đời" (Balzac), chứng kiến "hội chợ phù hoa" (Thackeray), người quan sát bí mật kiêm quan tòa (L. Tolstoi), người tốc ký vô hình những lời nói của người khác (Dostoievski), người quan sát kiêm bạn đường mà sự hiện diện không thật xác định, nhưng luôn bộc lộ bằng những xúc cảm đầy quan tâm (A.P.Tchékhov) v.v.

Ở văn xuôi nghệ thuật thế kỷ XX, bên cạnh các hình thức truyền thống còn thấy rõ sự "tự bãi miễn" của kiểu tác giả-người trần thuật, ví dụ lối trần thuật từ ngôi của một trong số các nhân vật chính (Hemingway), lối mô phỏng những lắp ráp (montage) tư liệu một cách phi cá nhân, lối thay thế các yếu tố tường trình của tác giả "biết tất cả" bằng nhiều cách khác, bằng "màn ảnh ký ức" của các nhân vật, bằng sự đan dệt nhiều tiếng nói ngược chiều, mô phỏng "ý thức tập thể" của một đám đông (G. Marquez), v.v. Đặc điểm khá rõ của hình tượng tác giả ở văn xuôi tiểu thuyết phương Tây thế kỷ XX là ý thức về sự hạn hẹp, "thiếu thông tin" của bản thân tác giả-người trần thuật, là sự "hoài nghi" ngay chính tính xác thực của những gì được trần thuật. Từ đây xuất hiện xu hướng chủ quan hóa, trữ tình hóa sự trần thuật, làm xuất hiện "người kể chuyện thiên vị" với những nhận biết luôn luôn khiếm khuyết, bị che khuất chỗ này chỗ khác, do đó phải cố tình đưa nhiều "phương án" cốt truyện và tình tiết để độc giả lựa chọn. Người trần thuật được biến thành nhân vật kể chuyện, đôi khi thành nhân vật của chính câu chuyện mà nó kể lại; nhưng việc "nhân vật hóa" này lại

được xử lý như là tạo ra một hình hài tác giả được cách điệu hóa theo lối mỉa mai, diễu nhại. Nói chung hướng tìm tòi hình tượng tác giả này muốn khắc phục kiểu tác giả "biết tất cả", muốn khắc phục ảo giác về tính xác thực và tin cậy tuyệt đối (của những điều được tả và kể) do kiểu tác giả trần thuật "biết tất cả" gây ra ở độc giả.

Tác giả không chỉ là phạm trù mỹ học mà còn là phạm trù xã hội-văn hóa. Ở bình diện vị trí xã hội, tác giả đã trải qua chặng đường dài nhiều thế kỷ để từ vai trò ca sĩ lang thang, từ vai trò một người phụ thuộc, sống nhờ bậc quân vương hoặc kẻ trưởng giả, từ vai trò một người tài tử nhiệt thành, sống bằng của thừa kế và hiến đời mình cho "cái đẹp và cái cao cả" trở thành người đại diện cho một nghề nghiệp tự do, tạo ra quan hệ giao ước với công chúng (tách rời "cảm hứng" với việc bán bản thảo), và cuối cùng, trở thành một thành viên một tổ chức nghề nghiệp hiện đại, gia nhập một hệ thống hiện hành những thiết chế xã hội và tư tưởng, đồng thời vẫn là một đại diện rất đáng tin cậy của dư luận xã hội rộng rãi. Đây là một trong những cơ sở gián tiếp cho sự hình thành các loại hình tượng tác giả trong sáng tác.

HÌNH TƯỢNG VĂN HỌC

Là dạng hình tượng nghệ thuật thể hiện bằng chất liệu ngôn từ nghệ thuật; cũng gọi là *hình tượng ngôn từ*.

Chất liệu của tác phẩm nghệ thuật ngôn từ không phải là thực thể vật thể (so với màu sắc, đá, gỗ... của nghệ thuật tạo hình), mà là một hệ thống ký hiệu, là ngôn ngữ. Hình tượng ngôn từ, do đó, ít tính biểu hiện thị giác so với hình tượng nghệ thuật tạo hình. Ngay khi sử dụng đậm đặc các từ mô tả tạo hình cụ thể, cái mà nhà thơ tạo ra vẫn không phải là một diện mạo thị giác về sự vật mà chỉ là những liên hệ liên tưởng về ngữ nghĩa gợi ra ảo giác về diện mạo ấy. Ví dụ: *Áo chàng đỏ tựa ráng pha / Ngựa chàng sắc trắng như là tuyết in* (*Chinh phụ ngâm*). Tính cụ thể của "bức tranh" về màu sắc ở đây dù sao vẫn mờ nhạt so với khả năng thể hiện "trông thấy được", "sờ mó được" ở nghệ thuật tạo hình.

Ở hình tượng ngôn từ có sự khúc xạ của một yếu tố này trong yếu tố khác, có sự xuyên thấm lẫn nhau về ngữ nghĩa; nhưng ở nó không có độ sáng rõ, độ phân giải về nét như ở hội họa. Do mang tính ước lệ, hình tượng ngôn từ không thể biến thành ký hiệu, ngược lại, nó thu hẹp và khắc phục tính ký hiệu của bản thân ngôn từ (xem: *tượng trưng; ký hiệu thẩm mỹ*). Giữa ngữ âm và hàm nghĩa từ vựng chỉ có mối liên hệ võ đoán, không nguyên cớ; nhưng giữa hàm nghĩa từ vựng và hàm nghĩa nghệ thuật lại có sự liên hệ hữu cơ, liên hệ hình tượng, dựa vào những "dính líu", vào ái lực nội tại.

Một trong những chức năng quan trọng của hình tượng ngôn từ là truyền cho các từ một tải trọng đời sống, một tính toàn vẹn và giá tri tự tại, tức là những cái mà các sự vật vốn có; là khắc phục cái tác hại bản thể luận của ký hiệu (đoạn

tuyệt chất liệu với nghĩa); là vạch ra cái không ước lệ ở đằng sau tính ước lệ. Đặc tính cốt yếu này của hình tượng ngôn từ - thu hút và làm biến đổi tính ký hiệu của ngôn ngữ - từng được Lessing nêu lên: "Thi ca... có phương cách nâng cao những ký hiệu võ đoán của mình đến mức độ và sức mạnh của thiên nhiên", bởi vì nó đã đem "sự tương đồng giữa cái sự vật được biểu đạt với một sự vật khác nào đó" để bù lại tính bất tương đồng giữa các sự vật và các ký hiệu của nó.

Đặc trưng của hình tượng ngôn từ cũng được biểu lộ ở sự tổ chức của nó về mặt thời gian. Do chỗ các ký hiệu lời nói luân phiên nhau trong thời gian (thời gian nói, viết, đọc), nên các hình tượng được thể hiện qua các ký hiệu ấy chẳng những "giống" như các sự vật một cách tĩnh tại, mà sự biến hóa của chúng còn trở nên năng động. Ở các tác phẩm tự sự và kịch, hình tượng cốt truyện có ưu thế hơn hình tượng ẩn dụ. Điểm then chốt của hình tượng cốt truyện là diễn biến. Giữa cốt truyện (hình tượng sự kiện) và các phương thức chuyển nghĩa (hình tượng tương đồng) có nét chung về nguồn gốc và cấu trúc: có đột biến ở hành động có nghĩa là có thay đổi về diện mạo, phục trang hoặc có việc trút bỏ mặt nạ, có việc thức nhận, phát giác, v.v. (Tính đồng dạng của hai kiểu biến hóa nghệ thuật này còn có gốc ở cấu trúc của các hành động nghi lễ cổ: điểm đột biến trùng với việc thay mặt nạ theo lễ thức). Ở các tác phẩm trữ tình, ưu thế thường thuộc về kiểu hình tượng chuyển nghĩa (ẩn dụ, tỷ dụ, hoán dụ, v.v.), mặc dù không loại trừ khả năng có cấu trúc của hình tượng cốt truyện.

Như vậy, tính ẩn dụ và tính cốt truyện, khả năng tập hợp các sự vật trong không gian và khai triển chúng trong thời gian, - là những nét đặc trưng cho hình tượng văn học. So với các nghệ thuật tạo hình, hình tượng văn học mang tính khái quát và ước lệ nhiều hơn.

Trong thực tiễn lịch sử của sáng tác ngôn từ, hình tượng văn học khá đa dạng về kiểu thức, chủng loại, quy mô. Có thể chia ra ba dạng chính: hình tượng khách thể, hình tượng hàm nghĩa khái quát, hình tượng cấu trúc.

1) Hình tượng khách thể lại có thể chia thành một loạt các mức nhỏ hơn: Hình tượng *chi tiết* (chi tiết nghệ thuật) là đơn vị nhỏ nhất của hình ảnh thẩm mỹ, gồm từ một chi tiết nhỏ, biểu thị bằng một từ, đến một đoạn miêu tả khai triển như phong cảnh, chân dung, nội thất, v.v.; đặc tính chung là tính tĩnh tại, tính trích đoạn. Tiếp theo là hình tượng *tình tiết*, gồm cả một hành động, với những hình ảnh về vận động nội tại và ngoại tại (sự kiện, hành vi, tâm trạng, ước muốn, tính toán...) được khai triển trong thời gian của tác phẩm. Tiếp theo là các hình tượng về *tính cách* và *hoàn cảnh*; tức là những đối tượng đứng đằng sau hành động và tạo xung lực cho hành động. Cuối cùng, kết quả tương tác giữa các tính cách và hoàn cảnh tạo nên hình tượng *số phận* và hình tượng *thế gian*; đây là hình tượng về *tồn tại* nói chung, theo các nhìn cách hiểu của nghệ sĩ; đằng sau dạng hình tượng "toàn cầu" này đã là các tầng mức "phi khách thể" mang tính quan niệm, của tác phẩm.

2) Xét về hàm nghĩa khái quát, có thể chia thành: hình tượng cá thể, hình tượng tính cách, hình tượng điển hình; ngoài ra còn có thể nêu các dạng hình tượng: môtip, topos, mẫu gốc (archetype). Ở ba dạng đầu (cá thể, tính cách, điển hình) sự phân hóa còn chưa thật rõ, lại gặp trở ngại ở chỗ chúng có thể được xem như các bình diện khác nhau của cùng một hình tượng, như một trật tự tầng bậc về hàm nghĩa của cùng một hình tượng. Hình tượng *cá thể* biểu thị mức độc đáo, không lặp lại của nó. Hình tượng *tính cách* biểu thị một tính quy luật của đời sống xã hội-lịch sử (ghi nhận các lề thói, tập quán phổ biến ở một thời đại, một giới người). *Điển hình* là cấp độ cao nhất của tính cách, ghi nhận chẳng những các nét xã hội lịch sử và dân tộc của tính cách người, mà còn đồng thời ghi nhận những nét tính người phổ biến, tức là những nét bền vững, vĩnh cửu của bản tính người; đây là cơ sở của những *hình tượng vĩnh cửu* (như *Don Quijote, Hamlet, Faust*..).

Ba dạng sau (motiv, topos, archétype) không mang nội dung mô tả thực tại lịch sử, mà như những hình thức từng được đề xuất và củng cố về mặt văn hóa; cách dùng trở nên ổn định của các dạng này trỏ một kiểu thức vượt ra ngoài khuôn khổ từng tác phẩm. *Môtip* là một hình tượng được lặp lại ở một số tác phẩm của một hoặc một số tác giả, biểu thị thiên hướng sáng tác của một nhà văn hoặc của cả một khuynh hướng văn học (ví dụ các môtip "góc" và "ngưỡng" ở Dostoievski, "mưa" và "vườn" ở B. Pasternak, "biển" và "đồi núi" ở các nhà lãng mạn...). *Topos* ("địa điểm chung") là dạng hình tượng đặc trưng cho cả một nền văn hóa của một dân

tộc hoặc của một giai đoạn (ví dụ các topos "đời là cuốn sách", "đời là sân khấu" của văn hóa nghệ thuật châu Âu trung đại và Phục Hưng; các topos "con đường" hoặc "mùa đông" của văn học Nga thế kỷ XIX-XX...). Hình tượng *archétype* chứa đựng những "sơ đồ" hoặc "công thức" của sự tưởng tượng, những "sơ đồ", "công thức" này bền vững và có ở mọi nơi, từng được bộc lộ cả ở thần thoại, cả ở nghệ thuật tại mọi giai đoạn phát triển lịch sử. Do thâm nhập được vào toàn bộ văn học, từ ngọn nguồn thần thoại đến đương đại, các mẫu gốc (archétypes) tạo nên một thứ quỹ hằng xuyên về cốt truyện và tình huống, để các nhà văn truyền lại cho nhau.

3) Xét về cấu trúc, tức là tương quan của hai bình diện - khách thể và hàm nghĩa, hiển ngôn và ngụ ý -, lại có thể chia hình tượng thành một số dạng. Dạng thứ nhất tạm gọi là dạng "lôgic tự trị", ở đấy cả hai bình diện trùng hợp nhau. Dạng thứ hai là dạng "siêu lôgic", ở đấy cái hiển ngôn tách khỏi cái ngụ ý, như là bộ phận so với toàn thể (chỉnh thể), sự vật so với tinh thần, lớn hơn so với nhỏ hơn, v.v. Dạng này gồm tất cả những hình tượng tu từ tức là hình tượng được tạo bởi các phương thức chuyển nghĩa (như: *ẩn dụ, tỷ dụ* (so sánh), *nhân cách hóa, ngoa dụ, hoán dụ*...) mà mỹ học và thi học cổ Hy La ở châu Âu hoặc thi học cổ và trung đại ở phương Đông đều đã đề xuất và phân loại. Dạng thứ ba là dạng *hình tượng phúng dụ* hoặc *hình tượng tượng trưng*, ở đấy cái ngụ ý không tách hẳn khỏi cái hiển ngôn, nhưng ưu thế lại thuộc về cấp độ phổ quát hóa, trừu tượng hóa, "khuôn mẫu" hóa (xem: *phúng dụ, tượng trưng*).

HOÁN DỤ

Phương thức tu từ, thực hiện bằng việc chuyển nghĩa của từ, dựa vào sự gần nhau của các đối tượng, sự vật. Cũng như ẩn dụ, phép hoán dụ bắt nguồn từ khả năng đa dạng, đa bội của từ vựng trong chức năng định danh; hoán dụ là đặt một nghĩa bóng cho một từ vốn có nghĩa đen. Ví dụ trong câu "*Đàn bà dễ có mấy tay / Đời xưa mấy mặt đời này mấy gan*" (Nguyễn Du), các từ "tay", "mặt", "gan" ở đây muốn trỏ con người chứ không trỏ các đối tượng cụ thể trong nghĩa đen của chúng.

Các hiện tượng được chuyển nghĩa cho nhau bằng phép hoán dụ thường có quan hệ cặp đôi với nhau như: bộ phận và toàn thể (ví dụ nêu trên); đồ vật và chất liệu (ví dụ có thể nói "vàng", "bạc" thay cho các đồ nữ trang cụ thể làm từ các kim loại ấy); vật phẩm và người làm ra nó (ví dụ có thể nói "đọc Ức Trai"), v.v...

Các đặc điểm nghệ thuật của hoán dụ gắn với bút pháp của tác giả, tính chất của phong cách văn học, đặc thù của văn hóa dân tộc.

HỒI KÝ

Một dạng trứ tác thuộc nhóm thể tài ký. Tác phẩm hồi ký là một thiên trần thuật từ ngôi tác giả ("tôi" tác giả, không

phải "tôi" hư cấu ở một số tiểu thuyết, truyện ngắn), kể về những sự kiện có thực trong quá khứ mà tác giả tham dự hoặc chứng kiến. Hồi ký gần nhật ký ở hình thức dãi bày, ở chỗ không dùng các thủ pháp cốt truyện, ở cách kể theo thứ tự thời gian, ở việc chú ý đến các sự kiện mang tính tiểu sử. Xét về chất liệu, về tính xác thực, không hư cấu, thì số đông hồi ký lại gần với văn xuôi lịch sử, tiểu sử khoa học, ký sự tư liệu lịch sử. Tuy vậy, khác với sử gia, khác với các nhà nghiên cứu tiểu sử, người viết hồi ký chỉ tái hiện cái phần hiện thực thường nằm trong tầm nhìn của mình, anh ta thường chỉ căn cứ chủ yếu vào những ấn tượng và hồi ức của bản thân mình; bởi vậy khắp nơi trong tác phẩm cái nổi lên hàng đầu chỉ hoặc là bản thân anh ta, hoặc là cái nhìn của anh ta vào tất cả những gì được kể lại, tả lại. Hồi ký, do vậy thường đậm tính chủ quan; các sự kiện được kể lại ở đây không khỏi chịu tác động bởi các quy luật "quên lãng" và "làm méo lệch" của cơ chế hồi ức. Tính xác thực sự kiện của hồi ký không thể so đọ với các tư liệu gốc, các chứng tích thực. Nhưng sự thiếu hụt về sự kiện, sự phiến diện hầu như không thể tránh khỏi của thông tin trong hồi ký lại được bù đắp bằng sự diễn đạt sinh động những ấn tượng, cảm tưởng trực tiếp của cá nhân tác giả, điều này cũng có giá trị như một "tư liệu" của đương thời.

Giống như các thể loại văn xuôi nghệ thuật khác, hồi ký rất đa dạng về kiểu loại; nó cũng tương đối ít định hình về cấu trúc và định hướng thẩm mỹ. Có những tác phẩm hồi ký rất gần với văn xuôi lịch sử; lại có những tác phẩm gần với tiểu thuyết; ở thế kỷ XIX và nhất là thế kỷ XX lại phổ cập

một dạng hồi ký viết về các nhà văn, nghệ sĩ, nhà hoạt động xã hội, gọi là "chân dung văn học".

Ở châu Âu, hồi ký ra đời rất sớm, từ thời cổ đại Hy Lạp, được phát triển liên tục ở các thời trung đại, Phục Hưng, Khai Sáng, cho đến thế kỷ hiện nay, với nhiều tác phẩm xuất sắc của các nhà văn tiêu biểu. Hồi ký cũng là thể loại thông dụng ở các nền văn học khác, từ thế kỷ XX.

HUYỀN THOẠI HÓA

Mặc dù thần thoại nguyên thủy và cổ đại, với tính cách là ý thức nguyên hợp của xã hội nguyên thủy và cổ đại, đã lùi vào quá khứ, nhưng các yếu tố thần thoại và tư duy thần thoại vẫn còn tồn tại trong ý thức xã hội và trong nghệ thuật các thời đại về sau. Đáng chú ý là các hiện tượng huyền thoại hóa ý thức xã hội và xu hướng sáng tác huyền thoại trong văn học. (Lưu ý: *thần thoại* và *huyền thoại* ở tiếng Việt là hai từ đồng nghĩa, tương đương với các thuật ngữ Âu châu vốn có gốc từ *Mythos* của Hy Lạp).

Về hiện tượng huyền thoại hóa ý thức xã hội.

Nói chung, ý thức xã hội của các cộng đồng dân tộc, nhân loại vận động theo hướng "phi huyền thoại hóa" (hoặc cũng được gọi là "giải huyền thoại"). Đây là nét đặc trưng cho tư tưởng Phục Hưng, Khai Sáng, cho nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX. Tuy vậy ý thức xã hội - ở quy mô dân tộc, quốc gia, quy mô vùng, thậm chí quy mô

quốc tế - cũng có lúc có nơi vận động theo hướng huyền thoại hóa.

Thần thoại (= ý thức nguyên hợp) nguyên thủy và cổ đại vốn không chỉ là thi ca, là sự “’hiểu biết” (hoặc hiểu lầm!) về thế giới tự nhiên và xã hội, mà còn là nghi thức nghi lễ sùng bái, thể hiện sự khuất phục của con người trước các sức mạnh khó hiểu, đầy tai họa của tự nhiên và xã hội. Đối với công chúng tiếp nhận, thần thoại vừa mang chất thơ, vừa mang tính đe dọa, khủng bố. Cả hai thuộc tính này của thần thoại nguyên thủy vẫn được bảo lưu trong các dạng ý thức huyền thoại hóa hiện đại.

Cho đến thế kỷ XX, nhân loại trên trái đất vẫn còn có những tộc người sống biệt lập với thế giới bên ngoài; đời sống tinh thần, ý thức của họ vẫn chưa vượt qua giai đoạn thần thoại nguyên thủy. Ở khu vực rộng lớn những nước đang phát triển vẫn có những cộng đồng dân cư còn lưu giữ cả một tầng thần thoại cổ trong tâm thức, nếp sống, phong tục... Môi trường cư dân chưa ra khỏi thời trung cổ về tinh thần ấy là mảnh đất tốt cho sự gieo rắc những luồng tư tưởng sùng bái, được củng cố bằng tuyên truyền, nghệ thuật, dư luận..., ở phạm vi quốc gia hoặc vùng của thế giới. Những luồng tư tưởng ấy trở thành ý thức huyền thoại hóa. Ví dụ huyền thoại về tính ưu đẳng của nòi giống (dân tộc, màu da...) này so với các nòi giống khác, huyền thoại về sứ mệnh của một giai tầng này đối với các giai tầng khác, huyền thoại về sự ưu việt của một chủ thuyết này so với các chủ

thuyết khác... Huyền thoại về phẩm cách đặc biệt của các thủ lĩnh, - là phương thức củng cố địa vị tối cao của những nhà độc tài quân sự-chính trị Á, Phi, Mỹ Latinh. Huyền thoại về thiên đường của "xã hội tiêu thụ", "xã hội dư thừa", "thế giới tự do" - là phương thức công phá từ bên ngoài vào những xã hội có định hướng giá trị kiểu khác. Ngay ở công chúng các nước phát triển vẫn có hiện tượng sùng bái các thần tượng, các "ngôi sao". Nói chung, huyền thoại hóa ý thức thường là công cụ lũng đoạn tâm lý quần chúng, là một phương diện của chính sách ngu dân. Về khách quan, nó cản trở sự phát triển của tư duy khoa học và ý thức dân chủ. Huyền thoại hóa ý thức thường thuận lợi trong điều kiện dân trí thấp, nhưng ngay khi dân trí phát triển, huyền thoại hóa vẫn có thể tìm được những dạng thức mới. Nhân loại chỉ có thể khắc phục nó bằng những cố gắng liên tục của sự phân tích khoa học đối với mọi hiện tượng và vấn đề của tự nhiên và xã hội, của ý thức và đời sống.

2. *Về huyền thoại hóa như một thi pháp đặc thù.*

Một trong những xu thế thi pháp của văn học thế kỷ XX, thể hiện trong một loạt tác phẩm; xu thế này trong sáng tác là một trong những biểu hiện của sự tương tác phức tạp, biến động của văn học với thần thoại qua các thời đại văn học sử.

Về mặt tiến hóa, thần thoại là một giai đoạn nhất định của ý thức, xuất hiện sớm hơn hẳn so với sự ra đời của văn học viết. Vì vậy văn học có quan hệ với những hình thức đã

bị phân hủy của thần thoại và bản thân văn học cũng tích cực trợ giúp cho sự phân hủy ấy. Thần thoại và văn học, nghệ thuật chỉ có thể được đối chiếu với nhau và chúng không mãi mãi cùng tồn tại.

Về mặt loại hình, thần thoại và văn học viết là hai phương thức nhìn và mô tả thế giới khác nhau về nguyên tắc. Nếu ở thời đại tiền văn tự, ý thức thần thoại giữ vai trò chủ đạo; thì ở thời kỳ các nền văn hóa chữ viết, ý thức ấy chịu áp lực của tư duy logic ngôn từ. Tuy thế, chính ở lĩnh vực nghệ thuật và văn học, tác động của ý thức thần thoại, sự tái hiện một cách vô thức các cấu trúc thần thoại vẫn tiếp tục có ý nghĩa mặc dù nguyên tắc trần thuật theo lịch sử, theo đời thường đã toàn thắng.

Văn nghệ hiện thực chủ nghĩa thế kỷ XIX hướng vào việc phi huyền thoại hóa văn hóa, và tự đặt ra nhiệm vụ giải phóng khỏi di sản phi lý tính của lịch sử, phụng sự khoa học và công cuộc dùng lý tính cải tạo xã hội loài người. Văn học chủ nghĩa hiện thực hướng vào sự miêu tả thực tại trong những hình thức phù hợp với đời sống, nó hướng vào việc xây dựng lịch sử thời đại mình bằng nghệ thuật. Tuy vậy, nó không hoàn toàn từ bỏ huyền thoại hóa như một thủ pháp nghệ thuật. Nhưng nhìn chung, chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX thiên hẳn về "phi huyền thoại hoá".

Sự khôi phục mối quan tâm đến thần thoại diễn ra vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, nhưng sự hồi sinh của truyền thống lãng mạn đi kèm với làn sóng mới của huyền

thoại hóa đã diễn ra từ nửa sau thế kỷ XIX. Khủng hoảng của chủ nghĩa thực chứng, sự thất vọng đối với siêu hình học và phương pháp nhận thức phân tích, sự phê phán vốn có từ chủ nghĩa lãng mạn đối với thế giới tư sản "phi anh hùng và phản thẩm mỹ" - đã làm nảy sinh những ý đồ quay trở lại thế giới quan thời cổ đại "toàn vẹn", vốn thể hiện trong thần thoại. Khuynh hướng "thần thoại mới" nảy sinh trong văn hóa cuối thế kỷ XIX, nhất là dưới ảnh hưởng của R. Wagner và F. Nietzsche. Khuynh hướng này rất đa dạng về biểu hiện, về bản chất xã hội và triết học nhưng vẫn giữ được vai trò của nó trong suốt thế kỷ XX. R. Wagner cho rằng nghệ thuật huyền thoại là nghệ thuật của tương lai; Nietzsche nhấn mạnh vai trò cứu chuộc của một "triết lý đời sống" được huyền thoại hóa; những ý tưởng này làm nảy sinh nỗ lực tổ chức mọi hình thái nhận thức theo thi pháp huyền thoại (đối lập với sự chiếm lĩnh thế giới theo kiểu phân tích). Các yếu tố cấu trúc của tư duy huyền thoại thâm nhập vào triết học (Nietzsche, V. Soloviov, các nhà hiện sinh), vào tâm lý học (S. Freud, C. Jung), nghệ thuật học (nhất là phê bình của chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa tượng trưng). Mặt khác, nghệ thuật hướng về thần thoại (các nhà tượng trưng, các nhà hiện sinh) cũng hướng tới các khái quát triết học và khoa học (ví dụ ảnh hưởng học thuyết của Jung đối với J. Joyce và nhiều đại diện của nghệ thuật "tân huyền thoại" những năm 1920 – 1930).

Sự chú ý đến thần thoại trong toàn bộ văn học thế kỷ XX bộc lộ trong ba dạng cơ bản. Một là tăng cường sử dụng

các hình tượng và cốt truyện của thần thoại; do vậy mà xuất hiện rất nhiều những sự cách điệu hóa, dị bản hóa trên các đề tài đã từng có trong các thiên thần thoại, các nghi lễ và nghệ thuật cổ đại. Sự xuất hiện trên diễn đàn văn hóa thế giới của các nền nghệ thuật các dân tộc ngoài châu Âu đã mở rộng đáng kể phạm vi các hệ thần thoại được các nghệ sĩ châu Âu quan tâm. Hai là xuất hiện tâm thế sáng tạo nên những huyền thoại in đậm dấu ấn tác giả. Các đại diện thời đầu của nghệ thuật huyền thoại hóa, ví dụ các nhà tượng trưng chủ nghĩa, đã tìm đặc trưng của cái nhìn nghệ thuật ở tính huyền thoại hóa cố ý của nó, ở sự từ bỏ kinh nghiệm đời thường, từ bỏ tính xác định về thời gian và địa lý. Khách thể bề sâu của sự huyền thoại hóa không chỉ là những "đề tài vĩnh cửu" (tình yêu, cái chết, cái tôi cô đơn...) mà còn là những xung đột của chính thực tại đương thời: thế giới đô thị hóa xa lạ với cá nhân và môi trường đồ vật và máy móc bao quanh nó, hoặc vương quốc trì đọng tỉnh lẻ mãi mãi bất động. Chủ nghĩa biểu cảm và nhất là nghệ thuật huyền thoại hóa giữa thế kỷ XX gắn thi pháp huyền thoại hóa với các đề tài hiện đại, với các vấn đề về phương hướng của lịch sử đương đại (ví dụ những tác phẩm văn học không tưởng và phản không tưởng, giả tưởng khoa học). Ba là sáng tác những tác phẩm kiểu như "tiểu thuyết-huyền thoại" (roman-mythe) và các loại tương tự: "kịch-huyền thoại", "trường ca-huyền thoại", v.v... Dạng thứ ba này đặc trưng rõ nhất cho thái độ tiếp cận thần thoại của thời đại (cuối thế kỷ XIX sang đầu XX, nhất là thập niên 1920 – 1930). Ở những tác phẩm loại này, huyền

thoại không còn chỉ là tuyến trần thuật hay điểm nhìn duy nhất của văn bản. Nó động chạm, tương ứng phức tạp hoặc với các thần thoại khác, hoặc với các đề tài lịch sử và hiện tại.

Đại diện lớn nhất của tiểu thuyết huyền thoại thế kỷ XX là J. Joyce và Th. Mann. Trong tiểu thuyết *Ulysses* của Joyce, cốt truyện sử thi huyền thoại của Odyssée trở thành phương tiện điều chỉnh chất liệu nghệ thuật hỗn độn khởi thủy. Các nhân vật của tiểu thuyết này được đối sánh với các nhân vật huyền thoại trong thiên sử thi của Homèros, khá nhiều môtip tượng trưng trong tiểu thuyết này là những biến thức các tượng trưng của thần thoại cổ xưa (ví dụ nước như tượng trưng của phồn thực và nữ tính) và thần thoại Ki Tô giáo (tắm gội như là tượng trưng của rửa tội). Joyce còn viện tới những tượng trưng và hình tượng phi truyền thống, đem lại những mẫu mực độc đáo của việc huyền thoại hóa chất văn xuôi sinh hoạt (mẩu xà phòng như là bùa hộ mệnh, giới thiệu một cách mỉa mai văn minh "vệ sinh" hiện đại; tàu điện bị "cải biến" thành con rồng, v.v.). Nếu trong *Ulysses*, xu hướng huyền thoại chỉ là điểm tựa bổ sung cho sự lý giải biểu trưng hóa đối với chất liệu của những quan sát đời sống, thì trong *Finnegan's Wake* lại có sự đồng nhất hoàn toàn (hoặc hầu như hoàn toàn) các nhân vật với những cái bóng huyền thoại của chúng. Để mô hình hóa lịch sử theo kiểu huyền thoại, Joyce thường dùng huyền tích vị nhân thần chết và tái sinh, với tư cách những ẩn dụ cho quan niệm về tính chu kỳ (luân hồi) của lịch sử. Trong tiểu thuyết *Núi thần*, Th. Mann cải biến mô hình nghi lễ thần thoại. Quá trình đào luyện của

nhân vật chính của tiểu thuyết này được liên tưởng với nghi lễ thụ phong (initiation), một vài tiết đoạn được đem đối sánh với các huyền tích đám cưới thần thánh. Ở tiểu thuyết *Joseph và anh em* của Th. Mann, bản thân cốt truyện đã mang tính cách huyền thoại. Cốt truyện ở Mann nói chung thường được rút từ Kinh Thánh (*Bible*) và được đưa ra như một thần thoại được "lịch sử hóa" hoặc một truyền thuyết lịch sử được huyền thoại hóa. Ý tưởng của Joyce về tính vô nghĩa của lịch sử mâu thuẫn với quan niệm về ý nghĩa bề sâu của lịch sử bộc lộ (theo mức phát triển của văn hóa) được thể hiện bằng nghệ thuật với sự trợ giúp của các hình tượng của thần thoại trong Kinh Thánh.

Sự huyền thoại hóa quá khứ lịch sử kéo theo nó thi pháp trùng lặp. Thi pháp huyền thoại hóa ở Mann cũng như ở Joyce không phải là sự trở lại một cách tự phát, trực giác đối với tư duy thần thoại, mà là một trong những bình diện của tiểu thuyết luận đề trí tuệ thậm chí có thể gọi là tiểu thuyết triết lý; thi pháp này dựa vào ý nghĩa bề sâu của cả văn hóa và tôn giáo cổ đại, lẫn của các học thuyết khoa học đương đại.

Các tác phẩm của F. Kafka (*Vụ án*, *Lâu đài*, các truyện ngắn) rất đặc trưng cho sáng tác huyền thoại. Cốt truyện và nhân vật ở ông mang ý nghĩa phổ quát; nhân vật là sự mô hình hóa nhân loại nói chung; trong các thuật ngữ của sự biến cốt truyện có sự miêu tả và cắt nghĩa cả cõi nhân thế. Ở sáng tác Kafka có sự đối lập rõ rệt thần thoại nguyên thủy với sáng tác huyền thoại hiện đại: ý nghĩa của cái thứ nhất nằm

trong sự giao tiếp của nhân vật với cộng đồng xã hội và thế giới tự nhiên, hàm nghĩa của cái thứ hai là huyền thoại về sự tha hóa xã hội. Ở Kafka, truyền thống thần thoại dường như quay trở về trong tính đối lập của nó, đó dường như là thần thoại bị lộn trái, một thứ phản thần thoại. Ở truyện *Biến dạng* - mà về nguyên tắc là đối sánh với các thần thoại về vật tổ (totem) -, sự biến hóa của nhân vật chính (người biến thành con bọ xấu xí) không phải là ký hiệu về việc người ta thuộc về nhóm tộc loại của mình (như trong thần thoại totem cổ), mà là ký hiệu về việc nó bị tách ra, lạ hóa, xung đột với gia đình và xã hội.

Xu hướng huyền thoại ở thế kỷ XX còn có những đại diện trong các thể loại khác. Trong thơ: T.S. Eliot, W.B. Yeats...; trong kịch: J. Anouilh với những vở kịch lấy cốt truyện từ *Kinh Thánh* và văn nghệ cổ Hy La, Claudel, Cocteau, J. Giraudoux, Hauptmann, v.v. Tương quan giữa yếu tố huyền thoại và yếu tố lịch sử trong nghệ thuật "tân huyền thoại" có thể rất khác nhau, nhưng nét rõ nhất là huyền thoại hiện diện trong chức năng ngôn ngữ - nó là cái để lý giải lịch sử và hiện tại. Giá trị nhận thức của huyền thoại và của các biến cố lịch sử trong các tác phẩm loại này thường khác nhau; sự lý giải huyền thoại như hàm nghĩa sâu của lịch sử ở các tác giả khác nhau có thể được biện giải khác nhau (ví dụ, xem huyền thoại như cái chứa đựng ý thức "tự nhiên", chưa bị văn minh làm méo mó, của con người nguyên thủy; xem huyền thoại như sự miêu tả thế giới của những "nhân vật đầu tiên" và những "sự kiện đầu tiên" vốn chỉ bị biến đổi do

vô số xung đột lịch sử; xem huyền thoại như sự thể hiện "vô thức tập thể", như bộ bách khoa các "mẫu gốc" (archetypes) - theo Jung...). Vả lại, những biện giải này ở các tác phẩm "tân huyền thoại" thường không được đẩy đến triệt để, lập trường huyền thoại và lập trường lịch sử tương tác một cách không đơn trị mà thường "nhấp nháy", lẫn vào nhau, tạo ra một trò chơi về điểm nhìn. Vì vậy, dấu hiệu thường gặp trong các tác phẩm "tân huyền thoại" là mỉa mai (ironie) - đây là nét chung từ A. Belyi ở Nga đến Joyce ở Tây Âu. Nhưng tiêu biểu cho các văn bản tân huyền thoại là tính chất nhiều điểm nhìn (ở giai đoạn đầu) thể hiện tư tưởng tương đối luận, tư tưởng về tính bất khả tri của thế giới; khi trở thành ngôn ngữ nghệ thuật, nó đem lại khả năng miêu tả cả những ý niệm khác về thực tại, ví dụ ý niệm về một thế giới "đa ngữ" mà ý nghĩa được nảy sinh từ sự trung hòa phức tạp của từng "tiếng nói" và sự tương tác giữa chúng. Thi pháp của nghệ thuật tân huyền thoại thế kỷ XX phần nhiều mang tính cách tân, nó là kết quả sự tác động của chính cấu trúc nghi lễ và cấu trúc thần thoại, và những ảnh hưởng của các lý thuyết dân tộc học và folklore học hiện đại. Cơ sở của thi pháp ấy là quan niệm về tính chu kỳ (tuần hoàn, luân hồi) của thế giới, một sự "mãi mãi quay trở lại" (Nietzsche). Ở cái thế giới luôn luôn có những sự quay về ấy, trong bất cứ hiện tượng nào cũng tỏ rõ sự hiện hình của Chúa (incarnation) trước đây và mai sau. "Thế giới đầy những tương hợp" (A. Blok), phải biết nhận ra mặt thống nhất hoàn vũ (hiện thân ở thần thoại) thông qua vô số những "mặt nạ" (lịch sử, hiện

đại) thấp thoáng. Bởi vậy mỗi hiện tượng đơn nhất đều có tín hiệu về vô số hiện tượng khác, đều là tương đồng, tượng trưng của chúng.

Một nét đặc trưng nữa của nhiều tác phẩm "tân huyền thoại" là: các văn bản nghệ thuật (chủ yếu là tự sự) thì thực hiện chức năng của các huyền thoại (mythe), còn các trích đoạn và các câu mô phỏng trong văn bản thì đóng vai trò các huyền tích (mytheme). Cái mô tả thường được trang trí bằng một hệ thống phức hợp những lời chú dẫn cả cho các huyền thoại lẫn cho tác phẩm nghệ thuật. Ví dụ ở *Quỷ con* của nhà văn Nga Sologub, ý nghĩa của tuyến nhân vật Lutmila Rutilova và Sasha Pylnikov được bộc lộ thông qua sự đối sánh với thần thoại Hy Lạp, thần thoại cổ đại, thần thoại của *Cựu ước* và *Tân ước*. Các huyền thoại và các văn bản giải mã tuyến nhân vật ấy đã đối chiếu một sự thống nhất trong mâu thuẫn: tất cả đều nhấn mạnh sự thân thuộc của các nhân vật với các huyền thoại thái cổ trước kia. Tác phẩm "tân huyền thoại", như vậy, đã tạo ra một thứ "phiếm thần thoại" (panmythologism) tiêu biểu cho nghệ thuật thế kỷ XX: đặt ngang hàng thần thoại với văn bản nghệ thuật, đôi khi đồng nhất các tình huống lịch sử với thần thoại. Nhưng sự cào bằng này lại mở rộng đáng kể bức tranh về thế giới trong tác phẩm. Giá trị của các thần thoại cổ, của thần thoại và văn hóa dân gian trở nên không đối lập với nghệ thuật các thời đại sau mà chỉ được đem đối chiếu với các thành tựu đỉnh cao của văn hóa thế giới.

Trong văn học hiện đại (sau thế chiến II) huyền thoại hóa ít khi là phương tiện để xây dựng "mô hình" phổ quát mà thường là thủ pháp cho phép nhấn mạnh những tình huống và xung đột nhất định bằng những đối sánh trực tiếp hoặc tương phản rút từ các hệ thần thoại (thường là thần thoại cổ Hy Lạp - La Mã hoặc thần thoại Kinh Thánh Ki Tô giáo). Trong số những môtip và mẫu gốc (archétypes) được các tác giả hiện đại sử dụng thường có: cốt truyện *Odyssée, Iliade, Éneide,* các môtip centaure (nhân mã), Oreste, Gilgarmesh, v.v.

Từ những năm 1950 – 1960, thi pháp huyền thoại hóa phát triển trong các nền văn học của "thế giới thứ ba", chủ yếu là các nước châu Mỹ La tinh và một số nước Á-Phi. Xu hướng trí tuệ-luận đề hiện đại kiểu châu Âu ở đây được kết hợp với các truyền thống thần thoại và folklore cổ xưa. Tình thế văn hóa lịch sử độc đáo tạo khả năng cho sự tồn tại và xuyên thấm lẫn nhau, đưa tới sự tổng hợp hữu cơ các yếu tố chủ nghĩa lịch sử và chủ nghĩa huyền thoại, chủ nghĩa tả thực xã hội và chất dân gian thực sự. Các tác phẩm của nhà văn Brasil J. Amado (*Gabriela, quế và hoa cẩm chướng*, 1958, *Những đêm hoang mạc*, 1964), của nhà văn Cuba A. Carpentier (*Vương quốc trần gian*, 1949), của nhà văn Guatemala M. A. Asturias (*Giáo hoàng xanh*, 1954), của nhà văn Peru J. M. Arguedas (*Những con sông sâu thẳm,* 1959) - đều mang hai bình diện: các môtip phê phán xã hội và các môtip huyền thoại dân gian, như lột trần thực tại xã hội từ bên trong. Nhà văn Colombia G. Garcia Marquéz (các tiểu thuyết *Trăm năm cô đơn*, 1967, *Mùa thu của trưởng lão*,

1977), đã dựa vào folklore Mỹ La tinh, bổ sung các môtip thần thoại cổ đại và Kinh Thánh Ki Tô giáo và các truyền thuyết lịch sử. Một trong những biểu hiện độc đáo ở sáng tác huyền thoại của G. Marquéz là sự năng động phức tạp của các quan hệ giữa sống và chết, nhớ và quên, không gian và thời gian.

Huyền thoại hóa cũng là thủ pháp được một số nhà văn Nga thời Xô-viết sử dụng, ví dụ M. Bulgakov trong *Nghệ nhân và Margarita* đã dùng nhiều môtip và hình tượng của Do Thái giáo và Ki Tô giáo.

HƯ CẤU NGHỆ THUẬT

Một loại hành động đặc thù của sáng tác nghệ thuật, trợ giúp cho việc dựng nên những dạng thức tồn tại có thể có, và nói chung, trợ giúp cho ý niệm về những gì có thể có và cần phải có. Các đặc tính năng sản của hư cấu được dựa trên cơ sở của tưởng tượng, là cái đảm bảo cho các việc tổ hợp, khái quát, tổng hợp trong quá trình hoạt động nghệ thuật. Nhờ hư cấu, trong nghệ thuật người ta thực hiện được việc chiếm lĩnh thế giới ở phối cảnh hàm nghĩa của nó, tái tạo lại được các hình thức hiện thực, đem lại cho chất liệu một sự tổ chức về thẩm mỹ. Là đặc tính của tư duy nghệ thuật, hư cấu trợ giúp cho sự chín muồi của các dự đồ, trợ giúp cho sự phát triển và sự biểu thị những ý tưởng ban đầu. Bản chất kiến lập, sáng tạo của hư cấu nghệ thuật còn bộc lộ ở

các giai đoạn tiếp theo của quá trình sáng tác. Nó là tiền đề thiết yếu của khái quát nghệ thuật, nhất là những hình thức khái quát như lý tưởng hóa, tượng trưng hóa; nó đóng vai trò quyết định trong việc tạo ra những hình ảnh tiên cảm về cuộc sống sắp tới, cuộc sống tiềm năng, thông qua sự hình dung các tình huống giả tưởng, kỳ lạ. Dựa vào trò chơi tự do của hoang tưởng, nghệ sĩ có thể thực nghiệm sự sáng tạo, có thể tạo ra những ức thuyết riêng, những giả tưởng thuần tưởng tượng của mình. Hiệu lực của hư cấu được quyết định không phải bởi tính giống thực bề ngoài, mà bởi logic của sự khai triển nghệ thuật, bởi các căn cứ thẩm mỹ, bởi chiều sâu của sự thâm nhập vào ý nghĩa các hiện tượng.

Đối với sáng tác văn học, phạm vi áp dụng hư cấu là các thành tố hình thức của tác phẩm (tập hợp những hoàn cảnh tạo thành cốt truyện; những nét độc đáo riêng biệt thuộc cá tính và hành vi của nhân vật; các chi tiết sinh hoạt và sự kết hợp của chúng) chứ không phải là nguyên tắc chung của việc tạo hình thức. Các nguyên tắc ấy sẽ bị quy định bởi thực tại ngoài nghệ thuật, trước hết là bởi các hình thái văn hóa (theo nghĩa rộng) với tư cách là những tương đồng của đời sống trong tính hình tượng nghệ thuật (ví dụ, cái hài trong các thể loại "thấp kém" ở văn học cổ và trung đại là khúc xạ của tiếng cười hội hóa trang; cốt truyện phiêu lưu là sự phản ánh hành động phiêu lưu của con người; các dạng chuyển nghĩa của từ (ẩn dụ, so sánh...) là sự thể hiện năng lực liên tưởng của con người). Hư cấu không đi vào phạm vi nội dung nghệ thuật, vốn bị quy định bởi thế giới tinh thần của

nhà văn và bởi thực tại ngoài nghệ thuật (chủ yếu là đời sống tư tưởng và tâm lý xã hội): giọng điệu cảm xúc của tác phẩm, nhân vật trong những nét chính của quan hệ của nó với thế giới - là những điều không thể hư cấu.

Ở các giai đoạn đầu của nghệ thuật ngôn từ, hư cấu bộc lộ rất rõ rệt, như một thứ giả tưởng không gì kiềm chế, nhưng nó lại chưa được ý thức ghi nhận. Văn học cổ và trung đại thường không phân giới sự thật đời sống và sự thật nghệ thuật; các sự kiện của truyền thuyết, sử thi, hạnh các thánh... đều được coi như đã từng xảy ra; những thể loại này tạo thành khu vực hư cấu vô ý thức. Cột mốc căn bản của sự hình thành hư cấu có ý thức là truyện cổ tích: thể loại này mâu thuẫn một cách tự phát với ý thức huyền thoại hóa và tiên báo các thể loại muộn hơn. Các nhà tư tưởng cổ Hy Lạp hiểu thi ca trước hết như là sự bắt chước (mô phỏng), nhưng đã thừa nhận quyền hư cấu (theo Platon, hư cấu đã có mặt ở thần thoại; theo Aristoteles, nhà thơ nói về cái có thể có chứ không phải về cái đã từng có). Sự hình thành hư cấu diễn ra chủ yếu ở dạng chủ động lý giải thần thoại (ở bi kịch cổ đại) và truyền thuyết lịch sử (ở các bài ca về công tích, các saga, các anh hùng ca). Đặc biệt thuận lợi cho việc củng cố hư cấu của cá nhân là các thể loại vừa cười cợt vừa nghiêm túc ở cuối thời cổ đại Hy Lạp, nơi mà các tác giả, do xúc tiếp với thực tại gần gũi, đã được giải thoát khỏi quyền lực của truyền thuyết.

Sự gia tăng tính tích cực của hư cấu ở văn học thời đại mới được báo hiệu ở *Thần khúc* của Dante. Các hình tượng

và cốt truyện truyền thống bị biến cải mạnh mẽ trong các tác phẩm của G. Boccaccio và W. Shakespeare; ở truyện của F. Rabelais, hư cấu đạt tới mức không giới hạn. Ở văn học tiền lãng mạn và văn học lãng mạn chủ nghĩa, hư cấu bộc lộ đầy đủ ở mức tối đa. Nó được coi là thuộc tính rất quan trọng của thi ca; truyền thống hướng theo mẫu mực quá khứ bị đem đối lập với chuẩn mực của thời đại "viết theo quy luật của bản thân" (H. Kleist). Trong khi vẫn dựa vào các nguồn thần thoại và sáng tác dân gian, các nhà văn đầu thế kỷ XIX đã cách tân và cải biến ý nghĩa của chúng: J.W. Goethe viện đến các cốt truyện và hình tượng truyền thống, nhưng đưa vào đó nội dung mới (*Faust*). Đồng thời trong văn học có nhiều cốt truyện và hình tượng tập hợp, không thấy có sự tương đồng trực tiếp trong lịch sử và trong văn học trước đó, cũng không thấy trong thực tại gần gũi (tính giả tưởng và màu sắc xứ lạ trong truyện E.T.A. Hoffmann, E. Poe, N. Gogol, thơ J. Byron, Pushkin, Lermontov). Cách hiểu thi ca như sự "trứ tác" gắn với tâm thế các tác giả hướng tới sự khái quát độc đáo, đôi khi hướng tới sự kỳ vọng một tính độc lập hoàn toàn về tinh thần, có khi với khuynh hướng đặc tuyển (élite). Thời đại chủ nghĩa lãng mạn đánh dấu những giới hạn mới của hư cấu: tâm thế tự biểu hiện của tác giả đã đánh thức năng lực tự quan sát, vì vậy ở các nhân vật của tác phẩm có sự ghi nhận trước hết những đặc điểm cá nhân của chính tác giả.

Ở văn học chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX-XX, khoảng cách giữa thực tại khởi nguyên và thế giới nghệ thuật bị thu ngắn hẳn lại, hư cấu thường khi lùi lại trước sự tái hiện các

sự việc và con người mà cá nhân tác giả biết rõ. Đưa theo lối chọn lựa vào tác phẩm của mình những con người và sự kiện có thực, các nhà văn thế kỷ XIX (nối gót các nhà tình cảm chủ nghĩa) tỏ ra ưa thích các dữ kiện hiện thực hơn sự hư cấu, đôi khi nhấn mạnh ưu thế của việc viết "theo tự nhiên". L. Tolstoi thời cuối, F.M. Dostolevski đều đã từng tỏ ra hạ thấp, thậm chí muốn từ bỏ sự hư cấu. Sự miêu tả của các nhà văn hiện thực tạo ra một thứ hợp kim giữa những cái có hư cấu và không hư cấu.

Ở văn học thế kỷ XX, hư cấu bộc lộ rõ ở những tác phẩm vận dụng ước lệ nghệ thuật ở mức cao, hoặc lối khái quát gây ấn tượng mạnh. Phạm vi hư cấu công nhiên là những nhóm thể tài *văn học trinh thám, văn học phiêu lưu, giả tưởng khoa học*. Các kiểu dạng sử dụng hư cấu ở văn học hiện đại hết sức đa dạng: nhà văn có thể nói về cái vốn có thực, ngược lại, cũng có thể nói về cái không thể có.

KẾT CẤU

Sự sắp xếp, phân bố các thành phần hình thức nghệ thuật; tức là sự cấu tạo tác phẩm, tùy theo nội dung và thể tài. Kết cấu gắn kết các yếu tố của hình thức và phối thuộc chúng với tư tưởng. Các quy luật của kết cấu là kết quả của nhận thức thẩm mỹ, phản ánh những liên hệ bề sâu của thực tại. Kết cấu có tính nội dung độc lập; các phương thức và thủ pháp kết cấu sẽ cải biến và đào sâu hàm nghĩa của cái được mô tả.

Kết cấu khiến tác phẩm trở nên mạch lạc, có "vẻ duyên dáng của sự trật tự" (Horatius). Kết cấu của các thể loại quy phạm (ví dụ chủ nghĩa cổ điển) thường có sự cân xứng giữa các thành phần được mô tả và các đơn vị văn bản tương ứng, điều này góp phần thể hiện "tư tưởng về sức mạnh và sự vững chãi" (Diderot). Văn học các thế kỷ XIX-XX với xu thế tiểu thuyết hóa, với việc thể hiện cá nhân trong "tính không hoàn tất" của nó, đôi khi đã chống lại yêu cầu về sự chặt chẽ; do vậy kết cấu gây ảo giác về tính không xác định, tính tự do (so với dự kiến), hoặc tính ghép mảng (fragmentaire), ngẫu nhiên... Sự sáng rõ và hoàn chỉnh của kết cấu là đặc biệt quan trọng đối với những tác phẩm được tiếp nhận gọn một lần (kịch, bài thơ, truyện ngắn...); còn với tác phẩm tự sự cỡ lớn thì kết cấu thường được tự do hơn.

Kết cấu tác phẩm văn học bao gồm việc phân bố các nhân vật (tức là hệ thống các hình tượng), các sự kiện và hành động (kết cấu cốt truyện), các phương thức trần thuật (kết cấu trần thuật như là sự thay đổi các điểm nhìn đối với cái được miêu tả), chi tiết hóa các khung cảnh, hành vi, cảm xúc (kết cấu chi tiết), các thủ pháp văn phong (kết cấu ngôn từ), các truyện kể xen kẽ hoặc các đoạn ngoại đề trữ tình (kết cấu các yếu tố ngoài cốt truyện). Ở tác phẩm thơ, nhất là thơ trữ tình, kết cấu còn bộc lộ ở tính cân đối của các đơn vị ngữ điệu, cú pháp, nhịp điệu. Phạm vi của kết cấu còn bao gồm cả sự tương ứng giữa các bình diện khác nhau (các khía cạnh, các tầng nấc, các cấp độ) của hình thức văn học mà nhờ đó tạo ra được hệ thống các môtip đặc trưng cho từng

tác phẩm, từng nhà văn, từng thể tải, từng khuynh hướng văn học.

Mặt quan trọng nhất của kết cấu, nhất là trong các tác phẩm cỡ lớn, là trình tự của việc đưa cái được miêu tả vào văn bản phải khiến cho nội dung nghệ thuật luôn luôn được khai triển. Nếu trước khi văn bản chấm dứt mà hàm nghĩa đã cạn kiệt, hoặc hàm nghĩa còn chưa đủ bộc lộ - thì đó là thiếu sót của kết cấu. Ở các tác phẩm cỡ nhỏ (truyện ngắn, ngụ ngôn, giai thoại, thơ trữ tình...), kết thúc bao giờ cũng đột ngột, bất ngờ, làm thay đổi, thậm chí lật trái ý nghĩa của những điều đã nói trước đó.

Trong văn học, sân khấu và điện ảnh thế kỷ XX có một kiểu kết cấu khá thông dụng, mang tính tích cực nhiều hơn, đó là kết cấu lắp dựng (montage); nó cho phép nghệ sĩ thể hiện những liên hệ cốt lõi, tuy không dễ nhìn thấy, giữa các hiện tượng; nó cho phép nghệ sĩ chiếm lĩnh thế giới trong tính đa chất, đa tạp, mâu thuẫn, lưu chuyển và thống nhất của nó.

KỊCH

Một trong ba loại văn học (bên cạnh *tự sự* và *trữ tình*). Kịch vừa thuộc về sân khấu, vừa thuộc về văn học: nó là cơ sở đầu tiên của vở diễn, vừa được cảm thụ bằng việc đọc.

Kịch được hình thành trên cơ sở sự tiến triển của các diễn xướng mang tính sân khấu: việc đẩy lên tiền cảnh những diễn viên kết hợp trình diễn pantomim với trình diễn

lời đã dẫn tới sự xuất hiện của kịch. Cơ sở của kịch là những mâu thuẫn xã hội, lịch sử, hoặc những xung đột muôn thuở của con người nói chung. Nét chủ đạo ở kịch là kịch tính - một đặc tính tinh thần của con người do các tình huống gây nên, khi những điều thiêng liêng, cốt thiết không được thực hiện hoặc bị đe dọa.

Kịch thường được xây dựng trên những diễn biến của duy nhất một hành động bên ngoài, gắn liền với sự đấu tranh của các nhân vật. Hành động kịch hoặc được theo dõi từ thắt nút đến cởi nút, bao quát một khoảng thời gian dài; hoặc được nắm bắt chỉ ở đỉnh điểm, gần tới cởi nút.

Cơ sở chung cho kết cấu của kịch là việc phân chia tác phẩm thành các hồi và cảnh, bằng cách đó mỗi thời điểm (được miêu tả ở mỗi hồi) nối tiếp với các thời điểm khác; thời gian được miêu tả (thời gian thực tại) ứng với thời gian cảm thụ (thời gian nghệ thuật). Trong sáng tác kịch ở những thời đại khác nhau của những kịch tác gia khác nhau có những cách xử lý khác nhau về kết cấu, về việc miêu tả thời gian và địa điểm của hành động kịch. Ở kịch hát dân gian phương Đông hoặc kịch Brecht (kịch tự sự), thời gian và địa điểm được miêu tả có thể chuyển đổi ngay trong phạm vi một hồi; điều này khiến sự miêu tả của kịch trở nên tự do giống như ở tự sự. Kịch châu Âu thế kỷ XVI-XIX thường ít các đoạn cảnh, từng cảnh được tái hiện tỉ mỉ rườm rà, mỗi hồi chỉ gồm một cảnh; điều này tạo ra màu sắc xác thực đời sống cho vở diễn. Mỹ học của chủ nghĩa cổ điển, với quy tắc

"tam duy nhất", đòi hỏi một sự chế ngự đến mức nén chặt tối đa không gian và thời gian trong tác phẩm kịch.

Có ý nghĩa quyết định trong kịch là các phát ngôn của các nhân vật, biểu thị hành động ý chí và sự tự khám phá của họ. Trần thuật (chuyện của các nhân vật về những điều đã qua, thông báo của người dẫn chuyện, của tác giả trong kịch bản) chỉ có vai trò thứ yếu, nhiều khi không có trong kịch bản. Lời nói ở kịch và sân khấu nhằm vào loại địa chỉ hai phía: diễn viên (nhân vật) nói với bạn diễn, đồng thời đấy cũng là độc thoại gửi tới khán giả. Yếu tố độc thoại ở kịch có thể hoặc ẩn ngầm trong đối thoại dưới dạng những câu hỏi không có lời đáp, hoặc dưới dạng những độc thoại thật sự, bộc lộ những xúc cảm kín đáo của các nhân vật và do vậy làm tăng kịch tính, mở rộng phạm vi và ý nghĩa của sự miêu tả. Sự kết hợp tính đối thoại và tính độc thoại tạo nên một sức mạnh nghệ thuật riêng, làm tăng khả năng khơi gợi, kêu gọi của ngôn ngữ.

Ở nhiều thời đại của châu Âu (từ cổ Hy La đến F. Schiller, V. Hugo), kịch chủ yếu được viết bằng thơ và dựa vào độc thoại; điều này khiến kịch gần gũi với nghệ thuật hùng biện (diễn thuyết) và thơ trữ tình. Vào thời phồn thịnh của chủ nghĩa hiện thực, xu hướng truyền thống nói trên bị xem là thủ cựu, giả dối. Ở kịch thế kỷ XIX, với sự quan tâm đến đời sống cá nhân và sinh hoạt gia đình, yếu tố đối thoại là chủ đạo, yếu tố diễn thuyết độc thoại bị giảm đến mức ít nhất. Ở thế kỷ XX, yếu tố độc thoại lại tái sinh trong những

sáng tác kịch đề cập đến các xung đột xã hội chính trị sâu sắc của thời đại.

Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ để diễn xướng trong không gian rộng của sân khấu, là ngôn ngữ có trù tính đến hiệu quả đối với công chúng, tức là dạng ngôn ngữ mang tính sân khấu. Sân khấu kịch cần đến những tình huống để nhân vật phát ngôn trước công chúng, cần đến các biện pháp phóng đại kiểu sân khấu; từng lời từng câu đều cần được nhân vật kịch nói to, rõ ràng mạch lạc hơn so với tình thế được miêu tả. Nhiều nhà văn viết kịch đã nhận xét về xu hướng ước lệ của các hình tượng trong kịch. Những dục vọng, những quyết định đột ngột, những phản ứng trí tuệ sắc cạnh, những biểu hiện sáng rõ của suy nghĩ và cảm xúc, - là những nét cốt yếu đối với nhân vật kịch hơn so với nhân vật của tác phẩm tự sự. Những ý nghĩ, cảm xúc, dự định còn mập mờ, - được thể hiện bằng những lời nói có sắc thái cụ thể, được kết hợp với sắc giọng, cử chỉ, vẻ mặt của các diễn viên.

Cho đến trước thế kỷ XIX, sự phát triển của kịch tương ứng với sự phát triển chung của văn học và các ngành nghệ thuật khác. Có những thời kỳ kịch giữ vai trò hàng đầu của văn học (ví dụ ở văn học của chủ nghĩa cổ điển ở châu Âu). Ở thế kỷ XIX-XX, nghệ thuật đi theo xu hướng tự nhiên, "giống như thực", với sự đổi mới ở tiểu thuyết, đã đẩy lùi vị trí của kịch, đồng thời gây nên những biến đổi trong cấu trúc của kịch: tính ước lệ và phóng đại khoa trương ở kịch giảm đến mức ít nhất. Ở thế kỷ XX, kịch còn bao hàm cả nguyên

tắc trữ tình (kịch trữ tình của Maeterlinck và A. Blok), hoặc nguyên tắc tự sự (kịch tự sự của Brecht); việc sử dụng các mảng tự sự và lắp ghép các cảnh diễn khiến sáng tác kịch có màu sắc tư liệu. Đồng thời, sự vi phạm công nhiên đối với ảo giác về tính xác thực của cái được miêu tả, - lại khiến kịch trở về tính ước lệ.

Văn học kịch bao gồm nhiều thể loại, thể tài. Diện mạo cụ thể và tên gọi thể tài gắn với sự phát triển của văn hóa nghệ thuật ở các quốc gia dân tộc và ở các khu vực cộng đồng văn hóa của thế giới. Ở châu Âu, suốt các giai đoạn lịch sử đều có các thể tài tragédie (bi kịch) và comédie (hài kịch); tiêu biểu ở thời trung đại là các thể tài gắn với nhà thờ Ki Tô giáo: liturgie (kịch thánh lễ), mysterie (kịch bí tích), miracle (kịch thánh tích), moralité (hạnh tích)...; ở thế kỷ XVIII hình thành thể tài drama (chính kịch), và các thể mélodrame, farce (kịch hề), vaudeville (kịch vui), tragie-comédie (bi hài kịch).

Ở Ấn Độ, Trung Quốc, Nhật Bản, ở các nền văn hóa nghệ thuật dân tộc đều có các chủng loại kịch với những hệ thống tên gọi thể tài riêng.

KỊCH PHI LÝ

Thuật ngữ trỏ chung các hiện tượng tiền phong chủ nghĩa trong kịch và sân khấu những năm 1950 – 1960. Khái niệm "phi lý" (lấy từ gốc La tinh: absurdus) được rút từ triết học chủ nghĩa hiện sinh (A. Camus, J.-P. Sartre). Tên gọi

"kịch phi lý" xuất hiện sau lần biểu diễn ra mắt ở Paris các vở kịch *Nữ ca sĩ hói đầu* của E. Ionesco và *Trong khi chờ Godot* của S. Beckett. Những nét chính của kịch phi lý là: trưng bày theo lối hài hước nghịch dị tính chất giả dối và vô nghĩa của những hình thức (kể cả ngôn ngữ) đời sống thường ngày của "con người trung bình", nơi nó bị phân cách, tách rời nhau do tính bi kịch không lối thoát của "thân phận người"; truyền đạt theo lối phúng dụ cảm giác choáng váng do nhận ra tính ảo tưởng của mọi giá trị đời sống, đối mặt với tính tàn bạo phi lý và cái chết. Kịch phi lý đề xuất một kiểu kịch không có cốt truyện, không có các tính cách; con người ở đây chỉ được xác định bằng những hành vi không bị chi phối bởi bất kỳ liên hệ nhân quả nào. Một trong những định đề chính của kịch phi lý là sự thoái hóa của ngôn ngữ như một công cụ giao tiếp; lời nói của con người ở các tác phẩm này trở thành hình thức, bị mất cái nghĩa vốn đã cứng lại thành khuôn; đối thoại cũng trở nên không đáng tin. Một trong những thủ pháp chủ yếu là nghịch dị (grotesque), theo các tác gia kịch phi lý, thủ pháp này bộc lộ được nội dung đích thực của thực tại, bản chất phi lôgic và phi lý của thực tại. Thể tài thường được dùng là kịch hề bi đát (tragi-farce), thông qua nghịch dị, diễu nhại tính phi lý của sinh tồn con người. Ngoài Ionesco và Beckett, những người được coi là tác gia của kịch phi lý là J. Genet, B. Vian và phần nào cả A. Adamov ở Pháp, D. Buzzati và E. D' Erico ở Italia, Pinter và N. Sampson ở Anh.

KHINH TỪ

Còn gọi là *uyển ngữ*, nói giảm; một biện pháp tu từ ngược với ngoa dụ, gần với nhã ngữ. Phương thức chuyển nghĩa bằng phép khinh từ là nhằm giảm bớt hoặc né tránh hậu quả kích động của thông báo. Ví dụ, để thông báo sự kiện ai đó chết, người ta dùng những từ hoặc cách nói khác, như "mất", "về", "đi", "quy tiên"..., hoặc: "*Nửa chừng xuân thoắt gãy cành thiên hương*" (Nguyễn Du); "*Bác Dương thôi đã thôi rồi / Nước mây man mác ngậm ngùi lòng ta*" (Nguyễn Khuyến), v.v.

KHUYNH HƯỚNG, TRÀO LƯU VĂN HỌC

Các khái niệm dùng để trỏ những hiện tượng của quá trình văn học. Khuynh hướng, trào lưu là những cộng đồng các hiện tượng văn học được liên kết lại trên cơ sở một sự thống nhất tương đối về các định hướng thẩm mỹ-tư tưởng và về các nguyên tắc thể hiện nghệ thuật. Trong mỹ học, nghệ thuật học, nghiên cứu văn học còn chưa có sự thống nhất về tương quan phối thuộc giữa hai khái niệm này. Một số nhà nghiên cứu muốn coi trào lưu là phạm trù rộng hơn, dung chứa nhiều khuynh hướng. Quan niệm được dùng phổ biến hơn thì coi khuynh hướng là phạm trù rộng, dung chứa nhiều trào lưu. Ngoài ra, hai khái niệm này còn được dùng theo nghĩa rộng như là đồng nghĩa với nhau; "trào lưu" đôi

khi được đồng nhất với "trường phái", "nhóm phái"; khuynh hướng đôi khi được đồng nhất với "phương pháp sáng tác" hoặc "phong cách".

Ứng với quan niệm được dùng phổ biến, khái niệm khuynh hướng ghi nhận tính cộng đồng về cơ sở tư tưởng thẩm mỹ của nội dung nghệ thuật; tính cộng đồng này được quy định bởi sự thống nhất về truyền thống nghệ thuật và văn hóa, bởi sự gần gũi trong cách hiểu của các nhà văn đối với các vấn đề của đời sống, bởi sự giống nhau về các tình thế xã hội, thời đại, văn hóa, nghệ thuật. Tuy vậy, cách hiểu, cách đặt vấn đề, ý tưởng về phương hướng và cách thức xử lý các vấn đề ấy, lý tưởng, quan điểm xã hội và quan niệm nghệ thuật ở các nhà văn cùng thuộc một khuynh hướng, lại có thể khác nhau. Ví dụ, cơ sở cho cách hiểu về cuộc đời ở khuynh hướng chủ nghĩa lãng mạn, một mặt là sự thất vọng đối với lý tưởng Khai Sáng, đối với thực tại đương thời, đối với viễn cảnh của tiến bộ xã hội, và mặt khác, là khát vọng hoàn thiện, là cao vọng vươn tới lý tưởng phổ quát, tuyệt đối, bất tận. Nhưng nội dung cụ thể của những "bất hòa", những "giấc mơ" ở các nhà văn lãng mạn lại khác nhau: một số người khát khao xây dựng lại một cách căn bản cuộc sống xã hội (J. Byron, P.B. Shelley, G. Sand, A. Mickiewicz, S. Petofi); một số khác đi tìm sự giải cứu trong tôn giáo (Chateaubriand, Lamartine, V.A. Zhukovski), trong nghệ thuật (các nhà lãng mạn trường phái Jena, E.T.A. Hoffmann), trong sự hòa đồng vào thiên nhiên hoặc trở về đời sống dân gian cổ xưa (W. Wordsworth, các nhà lãng mạn trường phái Heidelberg).

Khuynh hướng khác với các *nhóm phái* và *trường phái văn học* vốn đòi hỏi phải có một sự gần gũi trực tiếp về tư tưởng và nghệ thuật, một sự thống nhất mang tính cương lĩnh về thẩm mỹ của các thành viên (ví dụ "trường phái ao hồ" của chủ nghĩa lãng mạn ở Anh, nhóm "Parnasse" ở Pháp, v.v.). Khuynh hướng cũng khác với *trào lưu văn học* với tư cách một biến thức của khuynh hướng. Ví dụ ở chủ nghĩa cổ điển Pháp có thể chia ra một trào lưu dựa chủ yếu vào truyền thống chủ nghĩa duy lý Descartes (P. Corneille, J. Racine, N. Boileau) và một trào lưu dựa phần lớn vào truyền thống chủ nghĩa duy cảm của P. Gassendi (J. La Fontaine, Molière).

Ở các nền văn học châu Âu, khuynh hướng chỉ phát sinh từ thời cận đại khi văn học đã có tính độc lập tương đối: với tư cách "nghệ thuật ngôn từ" nó tách khỏi các thể loạt phi nghệ thuật khác. Nhân tố cá nhân ngày càng chi phối văn học, việc biểu hiện quan điểm của tác giả trở nên khả thể, nghệ sĩ có khả năng lựa chọn lập trường sống và lập trường sáng tác. Những khuynh hướng được coi là quan trọng hơn cả trong lịch sử văn học châu Âu là: chủ nghĩa hiện thực Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa hiện thực Khai Sáng, chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực phê phán, chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Một số khuynh hướng khác, được đề xuất nhưng còn có tranh luận, là: chủ nghĩa kiểu sức (manierisme), rococo, khuynh hướng tiền lãng mạn, khuynh hướng tân cổ điển, khuynh hướng

lãng mạn mới, chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa biểu hiện, chủ nghĩa hiện đại.

Khuynh hướng văn học mang tính chất mở chứ không khép kín; việc chuyển biến từ một khuynh hướng này sang một khuynh hướng khác thường tạo ra những hình thức trung gian. Ví dụ khuynh hướng tiền Phục Hưng ở châu Âu thế kỷ XIII-XIV, khuynh hướng tiền lãng mạn cuối thế kỷ XVIII, v.v.

Sự chuyển đổi và kế tiếp theo trình tự giống nhau của các khuynh hướng tại những nước khác nhau cho phép xem các khuynh hướng ấy như những hiện tượng có tính quốc tế; mỗi khuynh hướng ở một nền văn học có thể được xem như dạng thức dân tộc của mô hình chung; nhưng bản sắc dân tộc lịch sử của khuynh hướng tại mỗi nước đôi khi cũng rất hệ trọng.

Những nhà lý luận đề xuất và luận chứng phạm trù phương pháp sáng tác cho rằng đặc điểm cốt lõi nhất của mọi khuynh hướng văn học là phương pháp sáng tác của nó: chính phương pháp quy định tính chất của việc lựa chọn chất liệu đời sống và phương thức nghệ thuật để xử lý chất liệu; mỗi khuynh hướng có một hệ thống các phương tiện miêu tả-biểu cảm; trong phạm vi một khuynh hướng lại có những phong cách khác nhau.

Các khuynh hướng văn học giữ vai trò then chốt trong lịch sử văn học; có thể xem lịch sử văn học dưới dạng khái quát như lịch sử các khuynh hướng, bởi vì chúng đánh dấu

tiến trình chiếm lĩnh thế giới bằng ngôn từ nghệ thuật, đánh dấu tiến bộ nghệ thuật trong văn học.

Khuynh hướng là phạm trù thẩm mỹ ở bình diện loại hình.

KÝ

Tên gọi chung cho một nhóm thể tài nằm ở phần giao nhau giữa văn học và ngoài văn học (báo chí, chính luận, ghi chép tư liệu các loại...), chủ yếu là văn xuôi tự sự, gồm các thể như bút ký, hồi ký, du ký, phóng sự, ký sự, nhật ký...

Ký nói chung khác với truyện (truyện dài, truyện vừa, truyện ngắn, tiểu thuyết) ở chỗ trong tác phẩm ký không có một xung đột thống nhất; phần khai triển của tác phẩm chủ yếu mang tính miêu thuật. Đề tài và chủ đề của tác phẩm ký có khác so với truyện. Nó thường đề cập không phải vấn đề sự hình thành tính cách của cá nhân trong tương quan với hoàn cảnh, mà là các vấn đề trạng thái dân sự (kinh tế, xã hội, chính trị) và trạng thái tinh thần (phong hóa, đạo đức) của bản thân môi trường xã hội. Do hướng tới những phạm vi thông tin và nhận thức rất đa dạng, ký cũng rất đa dạng về kiểu loại, về kết cấu.

Văn học thể ký là một bộ phận hợp thành của hầu hết các nền văn học hiện đại; việc thừa nhận thuộc tính văn học của những tác phẩm ký nhất định đôi khi tùy thuộc vào quan niệm đương thời ở từng nền văn học về "tính văn học", nhưng các đặc điểm về văn phong, về ngôn từ nghệ

thuật thường luôn luôn được tính đến, bên cạnh sự gần gũi với văn học trong các vấn đề mà tác phẩm ký đề cập. Có những tác phẩm chú ý đến bình diện "miêu tả phong tục" qua những nét tính cách tiêu biểu; có những tác phẩm chú ý miêu tả tính cách xã hội hoặc dân tộc trong cuộc sống của cư dân các vùng qua các thời đại; có những tác phẩm đậm chất trữ tình, triết lý, v.v.

Một bộ phận lớn tác phẩm ký nghiêng về tính báo chí, tính chính luận, biểu thị sự quan tâm mang tính thời sự đến các trạng thái và xu hướng nhất định của sự phát triển xã hội. Lại còn có một bộ phận không nhỏ tác phẩm ký đậm đặc tính tư liệu, hướng vào việc tái hiện chính xác các sự kiện và hiện tượng có thực, và thường kèm theo sự lý giải và đánh giá của tác giả. Loại này thường được xem như một thể loại của chính luận, của báo chí. Nhưng một số nhà nghiên cứu lại muốn xem đây là ký, thậm chí ký văn học, với lập luận rằng tính tư liệu là dấu hiệu thể loại đặc trưng của ký.

Về kết cấu, ký rất đa dạng. Chúng có thể được tạo thành từ những phần vốn chỉ gắn với nhau bằng một trật tự bề ngoài, lấy đề tài các đoạn mô tả làm dấu hiệu để ráp nối, hoặc lấy các ý bình luận về các sự việc được miêu tả làm dấu hiệu ráp nối. Để tạo ra sự thống nhất cho các thành phần vốn dị biệt nhau, đôi khi người viết sử dụng hình tượng người kể chuyện, - vai này sẽ mô tả các cuộc gặp gỡ và trò chuyện với các nhân vật, bộc lộ những quan sát, ấn tượng, ý kiến khái quát của mình.

Sáng tác văn học thể ký thường thịnh hành ở các giai đoạn văn học sử ứng với thời kỳ xã hội có sự khủng hoảng của các quan hệ cũ, nảy sinh một nếp sống mới, làm tăng cường chú ý đến sự miêu tả các thói tục. Ví dụ ở nước Anh đầu thế kỷ XVIII, khi các tạp chí châm biếm của R. Steel và J. Addison đăng những bài phác họa chân dung và cảnh sinh hoạt. Hoặc ở Nga giữa thế kỷ XIX, khi chế độ nông nô khủng hoảng, quý tộc suy thoái, tầng lớp dưới đáy bị bần cùng, thể ký trở thành một trong những thể loại chủ đạo của văn học. Ở văn học Việt Nam những năm 1930 chứng kiến sự nảy nở mạnh mẽ các tác phẩm phóng sự viết về các tệ nạn ở xã hội đô thị hóa.

Ở văn học xã hội chủ nghĩa, bộ phận văn học thể ký đáng chú ý là những tác phẩm viết về chiến tranh, hoặc những tác phẩm nêu vấn đề kinh tế xã hội, mang cảm hứng nghiên cứu đời sống.

KÝ HIỆU HỌC

Khoa học về các ký hiệu, nảy sinh như một ngành độc lập từ những năm 1950 trên giao điểm của ngôn ngữ học cấu trúc, điều khiển học và lý thuyết thông tin.

Nghiên cứu các phương thức giao tiếp (truyền thông tin) bằng các biểu trưng (tượng trưng), ký hiệu học khảo sát sự giao tiếp của động vật, sự giao tiếp giữa người với người, và các quan hệ trong hệ thống "người - máy". Những khách

thể nào có thể được khảo sát như những ngôn ngữ, đều là đối tượng của ký hiệu học. Trong số các ngôn ngữ, người ta phân biệt: 1) Các ngôn ngữ tự nhiên, tức là các ngôn ngữ của các tập thể dân tộc, đã định hình trong lịch sử (ví dụ: tiếng Việt, tiếng Anh, tiếng Pháp...); 2) Các ngôn ngữ nhân tạo: các ngôn ngữ chỉ huy và lập trình trong hệ thống "người - máy"; 3) Các siêu ngôn ngữ, được dùng để mô tả các ngôn ngữ tự nhiên và nhân tạo; 4) Các ngôn ngữ thứ sinh (hoặc còn gọi là hệ thống mô hình hóa thứ sinh): các ngôn ngữ đa dạng của văn hóa, nảy sinh trên cơ sở các ngôn ngữ tự nhiên nguyên sinh (các hệ thống biểu trưng của thần thoại, của nghi lễ, của những răn cấm và mệnh lệnh đạo lý-xã hội; các ngôn ngữ của các loại hình nghệ thuật khác nhau, v.v...).

Cơ cấu ký hiệu học dựa trên cơ sở: 1) Phân giới trạng thái đồng đại của cấu trúc ngôn ngữ (sự tương ứng của mọi yếu tố trong tính thống nhất về chức năng của chúng) và trạng thái lịch đại của nó (những biến đổi của cấu trúc trong thời gian); 2) Phân giới ngôn ngữ như một hệ thống thứ bậc những chuẩn mực phi thời gian và những quy tắc của lời nói như là sự vật chất hóa các quy tắc ấy trong một thực thể ký hiệu của những văn bản nhất định, nằm trong một không gian và thời gian xác định; 3) Phân giới trong ngôn ngữ những trục mẫu (paradigme - hệ dọc - một tập hợp những hình thái tương đương nhưng khác nhau về nghĩa mà người ta lựa chọn để tạo ra văn bản) và trục cú đoạn (syntagme - hệ ngang -, sự kết hợp các yếu tố khác loại trên trục phát ngôn).

Việc xây dựng lý thuyết về ký hiệu dẫn tới sự phân chia những đối lập có tính chất xuất phát điểm; quan trọng nhất là: 1) Phân biệt các ký hiệu ước lệ với tính võ đoán của chúng (trong quan hệ cái biểu đạt và cái được biểu đạt) và các ký hiệu tạo hình (hình hiệu) với những liên hệ được xác lập một cách hệ thống giữa hai bình diện cái biểu đạt và cái được biểu đạt; 2) Phân biệt: a/ Ngữ nghĩa: quan hệ của ký hiệu với thế giới thực tại ngoài ký hiệu; b/ Ngữ cú: quan hệ của ký hiệu này với ký hiệu khác; c/ Ngữ dụng: quan hệ của ký hiệu với tập thể sử dụng ký hiệu ấy.

Việc áp dụng ký hiệu học để mô tả các văn bản văn học (và nghệ thuật) với hy vọng làm cho các khoa học nhân văn thoát khỏi các phương pháp phân tích mang đậm thị hiếu chủ quan, - đã gây nên luận chiến vào những năm 1960; người ta gọi các phương pháp của ký hiệu học là "phương pháp chính xác", và đối lập khoa học nhân văn với khoa học chính xác; những người chủ trương dùng các phương pháp của ký hiệu học bị phê phán là "theo chủ nghĩa hình thức", "phi nhân văn hóa các khoa học nhân văn". Nửa đầu những năm 1960, dạng vận dụng ký hiệu học phổ biến là xác định những cấu trúc bất biến, có thể coi như những ngôn ngữ độc lập: "ngôn ngữ balet", ngôn ngữ xiếc", "ngôn ngữ phim câm", "ngôn ngữ kịch", "ngôn ngữ các thể loại". Đặc trưng nghệ thuật của các loại hình, vai trò mô hình hóa tích cực của các ngôn ngữ nghệ thuật, - được chú ý nghiên cứu. Nửa cuối những năm 1960 - đầu 1970, nghiên cứu ký hiệu học các văn bản văn học có những chuyển biến. Một mặt, nó bắt đầu chú

ý nghiên cứu các đặc điểm cá nhân của văn bản. Nếu ở giai đoạn trước, văn bản được chú ý như là sự thực hiện các mô hình ngôn ngữ, thì đến lúc này nó được nghiên cứu trong sự xung đột với ngôn ngữ, như kẻ tham dự trò chơi "thực thi / không thực thi" các quy tắc cấu trúc. Ở chức năng này, văn bản hiện diện không chỉ như vật truyền tin thụ động mà còn như máy phát thông tin. Cá nhân tác giả và cá tính công chúng cảm thụ văn bản trở thành đối tượng nghiên cứu. Văn bản, từ chỗ là vết tích của cấu trúc ở chất liệu, trở thành kẻ tham dự tích cực vào một hệ thống động: ngôn ngữ - tác giả - công chúng (chính văn bản cũng trở thành một hiện tượng chỉ tồn tại trong tính năng động của hệ thống các liên hệ). Mặt khác, sự tương quan của các văn bản với các văn cảnh văn hóa rộng, ngày càng được giới nghiên cứu ký hiệu học quan tâm. Các phương pháp của ký hiệu học cấu trúc mở ra những khả năng mới cho việc tái lập những văn bản và những lễ thức cổ xưa. Các vấn đề giải cấu trúc (reconstruction), giải mã, lý thuyết dịch - ngày càng chiếm vị trí trung tâm của ký hiệu học văn hóa.

Thành tựu của ký hiệu học văn hóa là vạch ra nguyên lý về tính đa ngữ của văn hóa mà tính đa kênh và đa hệ là điều kiện bắt buộc cho hoạt động chức năng của nó. Một quy luật ký hiệu học đã được thừa nhận là: không một nền văn hóa nào có thể tồn tại mà chỉ có độc một kênh ký hiệu. Điều này đặt ra vấn đề về tính nhiều giọng điệu của văn hóa, về tính tương tác của các hệ thống ký hiệu khác nhau.

Những khám phá về chức năng phi đối xứng của các bán cầu não người đã gây một xung lực mới cho nghiên cứu ký hiệu học những năm 1970, do chỗ đã vạch ra một loạt tương đồng ở chiều sâu giữa ý thức cá nhân con người và cấu trúc văn hóa nhân loại.

Ký hiệu học được phát triển ở khá nhiều nước. Ở châu Âu, người được coi là đặt cơ sở cho nó là Ferdinand de Saussure (nhà ngữ văn học và nhân chủng học, người Thụy Sĩ). Ở Pháp, cùng với các công trình có ý nghĩa thế giới của Claude Levi-Strauss và E. Benveniste là L. Helmslev, Roland Barthes, A. Greimas. Ở Mỹ, ký hiệu học có truyền thống từ Ch. Pierce và Ch. Morris, với những công trình của R.O. Jakobson và một số tác giả khác, đã tác động lớn đến các khuynh hướng mới trong ngữ học. Ở Nga, truyền thống ký hiệu học có từ Veselovski và Potebnya, từ những thành viên của nhóm ngôn ngữ học Moskva và nhóm ngôn ngữ học Prague, nhóm OPOJAZ, M. Bakhtin, L. Vygotski, V. Propp, V. Zhirmunski, G.A. Gukovski, S.M. Eizenshtein, O.M. Freidenberg, D.S. Likhachev, P.G. Bogatyrev, R.O. Jakobson; thời Xô viết xuất hiện trường phái ký hiệu học Tartu (thuộc Estonia ngày nay) do Ju. Lotman đứng đầu. Ở Đông Âu, đáng kể nhất là các nhóm và trường phái ký hiệu học Ba Lan (T. Kotarbinsky, M. R. Mayenowa, S. Zhulkevsky...) Tiệp Khắc (cũ) (Mukarovsky...). Việc nghiên cứu ký hiệu học cũng phát triển ở Italia (U. Eco), Đức, Nhật Bản.

KÝ HIỆU THẨM MỸ

Một khái niệm được đưa vào mỹ học do có liên quan đến việc lý giải các quá trình nghệ thuật từ lập trường ký hiệu học. Triết gia Mỹ Ch. Morris đề xuất lý thuyết về ký hiệu thẩm mỹ trên cơ sở sự phân loại các ký hiệu của nhà logic học Mỹ Ch. Peirce. Morris xác định ký hiệu trong nghệ thuật là ký hiệu miêu tả hoặc tạo hình; nó giống với khách thể mà nó miêu tả về vẻ ngoài hoặc về cấu trúc. Những người chủ trương quan niệm này xem nghệ thuật như một "ngôn ngữ đặc biệt", khác với mọi phương tiện truyền thông tin khác. Tác phẩm nghệ thuật đưa ra những ký hiệu thẩm mỹ phức tạp, những ký hiệu này sẽ tham dự vào sự giao tiếp. Tính cấu trúc, tính phổ quát, và sự tương ứng với các quan hệ giá trị - được Morris nêu như những đặc tính cơ bản của ký hiệu thẩm mỹ.

Giới nghiên cứu Xô-viết từ những năm 1960 – 1970 khảo sát ký hiệu thẩm mỹ trong tương quan của nó với hình tượng nghệ thuật. Ký hiệu thẩm mỹ được xem như một thành tố cấu trúc của hình tượng nghệ thuật. Ngoài chức năng thay thế thực tại và chức năng làm phương tiện truyền thông tin, các ký hiệu trong nghệ thuật còn có đặc tính bất biến, lặp lại (invariant), khác với đặc tính độc đáo, duy nhất (unical) của hình tượng nghệ thuật. Do vậy, nghiên cứu văn học và nghệ thuật có thể nêu ra được những cấu trúc bất biến, lặp lại đó,

cả ở cấp độ các thủ pháp và phương thức truyền tải thông tin nghệ thuật, cả ở cấp độ những hình thức mang tính nội dung. Ví dụ những dạng trùng lặp ở thơ ca truyền miệng, ở các họa tiết của nghệ thuật tạo hình, ở các trò chơi và các vũ điệu nghi lễ (múa thiêng) - đều có thể được xem là các yếu tố ký hiệu. Với tư cách là những khuôn mẫu rập sẵn, ký hiệu được sử dụng trong mọi loại hình nghệ thuật. Ở điện ảnh, đó có thể là bàn tay cầm súng lục, chiếc bánh kem phết trên mặt nhân vật hài kịch, đoàn tàu lao về phía khán giả, v.v.

Theo quan niệm mác-xít, mọi hệ thống ký hiệu, kể cả ký hiệu thẩm mỹ, đều là những hệ thống vật chất truyền tải các thông báo. Đại diện cho các hình thái hoạt động vật chất và các mối quan hệ của con người, các hệ thống ngôn ngữ ký hiệu ở nghệ thuật trở thành "vật tải" các nội dung khách quan, can dự vào quá trình phản ánh thực tại bằng nghệ thuật. Chỉ riêng mình kiểu quan hệ ký hiệu không nói lên được toàn bộ đặc trưng của nghệ thuật. Các loại hình nghệ thuật khác nhau lại có những liên hệ khác nhau với đối tượng. Vì vậy khái niệm "ký hiệu thẩm mỹ" chỉ mang những nội dung nhất định, và chỉ áp dụng được vào những hệ thống ký hiệu cụ thể của nghệ thuật.

HÓA

Toàn bộ những thủ pháp (nghịch dị, nghịch lý, v.v.) được dùng trong nghệ thuật một cách có chủ đích nhằm đạt

tới một hiệu quả nghệ thuật, theo đó hiện tượng được miêu tả hiện ra không phải như ta đã quen biết, hiển nhiên, bình thường, mà như một cái gì mới mẻ, chưa quen, khác lạ. Khái niệm "hiệu quả lạ hóa" là do Brecht đưa vào mỹ học, căn cứ vào lý thuyết và thực tiễn kịch nghệ của ông. Theo Brecht, lạ hóa gây nên ở chủ thể tiếp nhận "sự ngạc nhiên và hiếu kỳ" trước một góc nhìn mới, làm nảy sinh một thái độ tiếp nhận tích cực đối với cái thực tại đã bị "lạ hóa" kia.

Khái niệm "lạ hóa", trước Brecht đã từng được đề xuất bởi các nhà nghiên cứu thuộc trường phái hình thức ở Nga vào những năm 1920. V. Shklovski nêu ra lần đầu (1914), coi "lạ hóa" như một thủ pháp mà nhờ nó có thể phá bỏ tính tự động máy móc của sự cảm thụ, do việc tạo ra một cái nhìn mới, khác lạ, vào các sự vật và hiện tượng quen thuộc. Trường phái hình thức giải thích "lạ hóa" như một bản chất vốn có của nghệ thuật (nghệ thuật vốn không đồng nhất với cuộc đời, tính ước lệ cho phép nhìn đối tượng miêu tả qua một bản thu nhỏ khác biệt, phát hiện những khía cạnh mới, khác thường), như một quy luật phổ quát được bộc lộ ở mọi cấp độ của cấu trúc nghệ thuật: "tính trải nghiệm được của âm thanh" (theo L.P. Jakubinski), "tính cảm giác" của ngôn ngữ ở các nhà vị lai (theo R. Jakobson, G. Vinokur), tính phức tạp hóa của ngữ nghĩa thơ (theo Ju. N. Tynianov), "tính kìm hãm" của các nhân tố tạo cốt truyện, "tính lạ hóa" của sự miêu tả (theo V. Shklovski). Do vậy, khái niệm "lạ hóa" trở thành căn cứ để trường phái hình thức nêu lên quy luật nội quan trong sự phát triển tự thân của văn học, được

họ giải thích như sự phá bỏ theo kiểu nhại đối với các quy phạm, sự tương tranh giữa các tuyến "đàn em" và "đàn anh" trong văn học (theo Shklovski). Trường phái hình thức còn xem hiện tượng lạ hóa như một khái niệm ngoài lịch sử, có nội dung khách quan, được bộc lộ như là quá trình hình thành và khắc phục "những khuôn đúc năng động" (theo I.P. Pavlov) (điều này đã được tiếp nhận trong lý thuyết điều khiển học với các khái niệm "chuẩn" / "phi chuẩn" của N. Wiener). Theo Shklovski: "việc đưa vào ngôn từ văn chương một từ thông tục hoặc một từ địa phương..., đặt trên cái nền của ngôn ngữ văn học, có thể là phương cách biến đổi hệ thống tín hiệu, có thể nói là một sự đổi mới tín hiệu làm phá vỡ khuôn đúc (stéréotype) và buộc người ta phải nỗ lực nắm bắt sự vật" (*Văn xuôi nghệ thuật*, 1961).

LIÊN HỆ VÀ ẢNH HƯỞNG VĂN HỌC

Một trong những đặc điểm của quá trình văn học, bao gồm những tác động lẫn nhau thường xuyên giữa các nền văn học, những sự thâu nhận (và khắc phục) của một nền văn học dân tộc này đối với các kinh nghiệm của một nền văn học dân tộc khác.

Người ta phân biệt: nền văn học có (gây) ảnh hưởng; nền văn học chịu (tiếp nhận) ảnh hưởng; và cái gọi là "kẻ môi giới" (thuật ngữ hammetteuer do trường phái nghiên cứu so sánh Pháp nêu ra). Đóng vai trò môi giới có thể là cả

một hoặc một số nền văn học (ví dụ vai trò môi giới trong sự liên hệ của văn học Việt Nam với các nền văn học nước ngoài là văn học Trung Hoa, về sau thêm văn học Pháp; vai trò môi giới của văn học Nga với văn học nước ngoài là văn học Pháp, về sau là văn học Đức và Anh; v.v.), là những nhóm phái văn học, những nhà văn độc lập, những tập thể sân khấu, v.v. Cần phân biệt các liên hệ văn học với những sự tương đồng phát sinh trong điều kiện không có hoặc có rất ít những xúc tiếp trực tiếp giữa các nền văn học.

Tính quy luật về sự diễn tiến của các nền văn học thông qua những giai đoạn giống nhau,- là cái quyết định tính chất và chiều hướng của các liên hệ văn học. Đối với các nền văn học châu Âu, các giai đoạn tương đồng bộc lộ tương đối rõ là: Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, v.v. Cũng ở văn học khu vực này: văn học Phục Hưng Italia thế kỷ XV-XVI; chủ nghĩa cổ điển Pháp thế kỷ XVI; văn học Khai Sáng Anh và Pháp thế kỷ XVIII; chủ nghĩa lãng mạn Đức, Anh và Pháp đầu thế kỷ XIX; chủ nghĩa hiện thực Pháp giữa thế kỷ XIX; chủ nghĩa hiện thực Nga cuối thế kỷ XIX - là những nền văn học đã ảnh hưởng đến các nền văn học khác. Tuy nhiên, quá trình liên hệ và ảnh hưởng lẫn nhau giữa các nền văn học là rất phức tạp: có thể có sự gặp gỡ về xu hướng khi những hình thức và phong cách thuộc một giai đoạn phát triển sớm hơn lại gây tác động đến những giai đoạn muộn hơn. Ví dụ các nhà lãng mạn châu Âu thế kỷ XVIII -XIX hướng tới sáng tác dân gian; các nhà lãng mạn và hiện thực đều hướng tới Shakespeare;

và ví dụ rõ nhất là việc lĩnh hội và lý giải lại truyền thống cổ Hy La diễn ra suốt trường kỳ lịch sử văn hóa châu Âu (ảnh hưởng của di sản cổ Hy La, của kho tàng huyền thoại Ki Tô giáo chi phối ở mức đáng kể tính cộng đồng về tư tưởng, đề tài, chủ đề, môtip, cốt truyện của các nền văn học châu Âu - đây là kết quả nghiên cứu của R. Curtius và E. Auerbach).

Vai trò của nền văn học chịu ảnh hưởng không phải bao giờ cũng thụ động: việc tiếp nhận vốn tuân theo những nhu cầu nội tại của nền văn học này, tuân theo "những trào lưu gặp gỡ" (thuật ngữ của A.N. Veselovski), những đặc điểm tiến hóa. Tác động qua lại giữa sự ảnh hưởng với "những trào lưu gặp gỡ" dẫn đến việc xử lý lại một cách sáng tạo những kinh nghiệm của các nền văn học khác, đồng thời đấu tranh chống những sự bắt chước hời hợt; tác động nói trên cũng dẫn đến việc kích thích sức sáng tạo độc lập trong dân tộc, làm gia tăng sự chú ý đến các cơ sở dân tộc của nghệ thuật.

Nói chung, trong lịch sử văn hóa thế giới, các liên hệ và ảnh hưởng văn học có vai trò năng sản. Chúng giúp đẩy nhanh tiến trình văn học (ví dụ văn học Nga từ thế kỷ XVIII đến Pushkin là sự tái hiện tại một cách nhanh chóng hơn các giai đoạn chính của lịch sử các nền văn học Tây Âu), rút ngắn một số giai đoạn (ví dụ ở phần lớn các nền văn học phương Đông thế kỷ XX đều không có giai đoạn chủ nghĩa lãng mạn phát triển, - đây là nhận xét của giới nghiên cứu châu Âu), hoặc đưa tới sự nảy sinh và tồn tại đồng thời của những giai đoạn và hình thức khác nhau (ví dụ: ở văn học

Việt Nam 1930-1945 văn học lãng mạn và văn học hiện thực tồn tại song song; ở văn học Nhật Bản những năm 1920, chủ nghĩa hiện thực phát triển trong sự giao thoa phức tạp với chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện đại, v.v.)

Việc lưu ý đến những liên hệ và ảnh hưởng văn học được gia tăng từ cuối thế kỷ XVIII- đầu XIX. Hiện tượng này được nêu lên bởi J. G. Herder, sau đó là Goethe, người đầu tiên nêu thuật ngữ "văn học thế giới" (1832). Đầu thế kỷ XX, nội dung này tách khỏi nghiên cứu văn học đại cương thành ngành riêng: nghiên cứu văn học so sánh; đóng góp lớn cho sự phát triển của chuyên ngành này là các học giả Pháp (F. Baldansperger, P. van Tieghem, v.v.).

LOẠI THỂ VĂN HỌC

Phạm trù phân loại các tác phẩm văn học, vốn đa dạng đồng thời có sự giống nhau, từng nhóm một, theo một số dấu hiệu nhất định. Các nhóm lớn nhất là những "loại"; mỗi loại gồm những nhóm nhỏ hơn là những "thể" (hoặc "thể loại", "thể tài").

Ở cấp độ phân chia những loại, có uy tín nhất là cách phân chia của Aristoteles, theo đó toàn bộ các tác phẩm văn học gồm ba loại lớn: 1) tự sự; 2) trữ tình; 3) kịch.

Cơ sở sự phân chia này là sự giống nhau về kiểu tổ chức ngôn từ, về việc hoạt động nhận thức trong tác phẩm hướng vào khách thể hay chủ thể, hoặc về chính hành vi phát ngôn

nghệ thuật. Ngôn từ có thể hoặc là miêu tả thế giới đối tượng (thực hiện chức năng miêu thuật), hoặc là biểu hiện trạng thái của người đang phát ngôn (thực hiện chức năng biểu cảm), hoặc là tái hiện quá trình giao tiếp bằng lời nói (thực hiện chức năng giao tiếp); mỗi loại văn học nêu trên ứng với một chức năng của ngôn từ và mang đặc trưng thẩm mỹ riêng. Tự sự bao quát tồn tại với đặc tính tạo hình, quảng tính thời gian-không gian, tính biến cố (tính sự kiện). Trữ tình ghi lại thế giới bên trong cá nhân với những xung động nội quan, với sự hình thành và thay đổi của các ấn tượng, mộng tưởng, tâm trạng, liên tưởng, trầm tư, xúc động (tính biểu cảm). Kịch ghi lại những hành vi ngôn ngữ trong định hướng ý chí-cảm xúc của chúng, trong đặc tính xã hội-tâm lý của chúng, trong sự tự do nội tại và điều kiện hóa ngoại tại của chúng, tức là trong sự tương quan hai mặt biểu cảm-sự kiện của chúng; điều này cho phép nhận thấy ở loại văn học kịch sự hòa trộn những nét của trữ tình và tự sự.

Cách phân loại văn học trên đây ứng với cách phân nhóm nghệ thuật trong mỹ học, theo đó có nhóm các nghệ thuật miêu tả, nhóm các nghệ thuật biểu hiện và nhóm các nghệ thuật diễn xướng (miêu tả-biểu cảm). Cách phân loại văn học trên đây cũng gắn với hai phạm trù chủ thể và khách thể (cùng sự tương tác giữa chúng) trong nhận thức luận. Tiền đề của việc phân loại là tính chất đa hình đa dạng của ngôn từ như phương tiện nghệ thuật vốn có sự gần gũi (trong các khả năng tạo hình, biểu cảm, thể hiện động thái) với màu sắc, âm thanh, động tác. Sự khác nhau giữa các loại

văn học tùy thuộc ở khả năng kết hợp với các nghệ thuật khác: trữ tình với âm nhạc (bài hát), kịch với pantomim (sân khấu), tự sự với hội họa và đồ họa (sách có minh họa), v.v. Đôi khi cách chia thành ba loại văn học như trên còn có sự tương đồng với các phạm trù "ngôi" và "thì" trong tâm lý học ngôn ngữ: trữ tình ứng với ngôi thứ nhất và thì hiện tại; kịch ứng với ngôi thứ hai và thì tương lai; tự sự ứng với ngôi thứ ba và thì quá khứ.

Trong phạm vi mỗi loại văn học là các thể ("thể loại" hoặc "thể tài"), chúng được phân chia căn cứ vào tố chất thẩm mỹ chủ đạo, vào giọng điệu, vào dung lượng và cấu trúc chung của tác phẩm. Dung lượng thường phụ thuộc vào loại văn học và giọng điệu; ví dụ trữ tình thường có dung lượng nhỏ; kịch chỉ có một số kích cỡ do bị quy định bởi việc diễn xướng; chất anh hùng ca, chất bi kịch đòi hỏi sự khai triển "dài hơi", v.v. Kích cỡ tác phẩm đôi khi còn tùy thuộc ở ý đồ tác giả. Từ những căn cứ trên, ví dụ loại tự sự bằng văn xuôi sẽ có các hình thức dài, vừa và nhỏ, đó là các thể tiểu thuyết, truyện vừa, truyện ngắn.

Nhiều thể còn được chia nhỏ hơn, căn cứ vào một loạt nguyên tắc như: tính chất chung của đề tài (do vậy mà có, ví dụ: tiểu thuyết sinh hoạt, tiểu thuyết phiêu lưu, tiểu thuyết tâm lý, tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết trinh thám, v.v.), đặc tính của hình tượng (ví dụ: truyện phúng dụ, truyện giả tưởng...), kiểu kết cấu (ví dụ các bài thơ trữ tình dưới hình thức sonet, rondeau ở châu Âu; cổ thể, cận thể ở Đông Á...).

Diện mạo các thể phong phú và phồn tạp còn do các dạng thức mang tính lịch sử và các dạng thức mang tính dân tộc.

Các lý thuyết về thể thường không bao quát được toàn bộ hệ thống, không xác định được chính xác vị trí một tác phẩm trong hệ thống.

Mỗi thể (tức là một "diện mạo" chung mà ta hình dung được, do trừu xuất từ một loạt tác phẩm thuộc thể ấy) là một khối thống nhất những đặc điểm hình thức trên những điểm căn bản: kết cấu, hình tượng, ngôn ngữ, tiết tấu; chỉ như vậy mới có thể, ví dụ gọi là "truyện" những tác phẩm hoàn toàn khác nhau về nội dung và thuộc về những thời đại và dân tộc khác nhau, là sáng tác phẩm của những nhà văn khác nhau. Có những khác biệt nhất định về thể tài ở những tác phẩm thuộc các thời đại khác nhau và của những nghệ sĩ khác nhau. Tuy vậy mỗi thể là một thành tạo bền vững, ổn định; mỗi thể là một hệ thống những thành tố hình thức đã thấm nhuần những hàm nghĩa nhất định.

Trong sự phát triển lịch sử, các thể liên tục bị biến đổi, bị cải tạo, nhất là trong sáng tác của những tác giả xuất sắc. Có những thể được hình thành qua nhiều thế kỷ, sau một thời gian dài tồn tại, đã lụi tàn. Ở các nền văn học châu Âu, đến thế kỷ XIX, các thể eidyllion (mục ca, thơ điền viên) và ode (tụng ca) đã biến mất; tiểu thuyết tâm lý chỉ thực sự phát triển từ thế kỷ XVIII. Tuy nhiên ở các thể cũng bộc lộ tính bền vững, "sống dai"; các hình thức từng được đề xuất hiếm khi bị bỏ qua; nhiều khi một thể được tái sinh dưới dạng đổi mới.

Thể loại văn học phản ánh những hướng phát triển bền vững của văn học; sự tồn tại của thể loại có ý nghĩa như sự bảo lưu, đổi mới các hướng phát triển ấy. Thể loại văn học, do vậy vừa mới vừa cũ, vừa biến đổi vừa ổn định.

LỘNG NGỮ

Còn gọi là *chơi chữ*; một biện pháp tu từ, tập trung khai thác những tương đồng về ngữ âm, ngữ nghĩa, văn tự, văn cảnh, nhằm tạo ra những liên tưởng bất ngờ, thú vị. Ở những ngôn ngữ đơn tiết (mỗi từ là một âm tiết) như tiếng Hán, tiếng Việt..., khả năng đa nghĩa tiềm tàng ở mỗi âm tiết là cơ sở cho việc chuyển nghĩa theo những liên hệ khác nhau, tạo ra nhiều kiểu dạng lộng ngữ phong phú. Những chuẩn mực quy phạm về từ chương (ví dụ phép đối, niêm luật các thể thơ, phú...) như một định hướng cho việc trau dồi và sử dụng ngôn ngữ cũng có tác dụng thúc đẩy người sáng tác chú ý khai thác những liên hệ liên tưởng mang tính ngẫu nhiên và thuần túy ngôn từ này, mang lại khoái cảm của trò chơi ngôn ngữ.

Lộng ngữ có thể được tạo ra do khai thác các kiểu nói lái (ví dụ: "*Nhắc* mồi câu *thả xuống* Cầu Môi / *Đem* đố cổng *nhét vào* Cống Đố" - giai thoại về Nguyễn Khuyến); có thể được tạo ra do khai thác các từ đồng âm hoặc gần âm (ví dụ: "*Lợi thì có lợi nhưng răng chẳng còn*" - ca dao Việt Nam; "*Chữ* tài *liền với chữ* tai *một vần*" - Nguyễn Du); có thể được tạo

ra do sử dụng từ đồng nghĩa (ví dụ: "*Thịt* chó *ăn được thịt* cầy *thì không*" - ca dao Việt Nam; "Da trắng *vỗ* bì bạch" - giai thoại văn học Việt Nam); có thể tạo ra do tách các chữ từ một chữ, theo đặc điểm văn tự (ví dụ: "*Người cổ lại còn đeo thói* nguyệt / *Buồng* xuân *chi để lạnh mùi* hương" - giai thoại về Hồ Xuân Hương).

Các lộng ngữ thường mang tính hài hước, thường được dùng trong các thể tài trào phúng.

LÝ LUẬN VĂN HỌC

Bộ môn nghiên cứu văn học ở bình diện lý thuyết khái quát. Lý luận văn học nghiên cứu bản chất của sáng tác văn học, chức năng xã hội-thẩm mỹ của nó, đồng thời xác định phương pháp luận và các phương pháp phân tích văn học. Có thể tập hợp các vấn đề được nghiên cứu bởi lý luận văn học vào ba nhóm chính: 1) Lý thuyết về tính đặc trưng của văn học như một hoạt động sáng tạo tinh thần của con người (các khái niệm chính ở đây là: tính hình tượng, tính nghệ thuật, lý tưởng thẩm mỹ, các thuộc tính xã hội của văn học, các nguyên tắc đánh giá sáng tác văn học nói chung); 2) Lý thuyết về cấu trúc tác phẩm văn học (các khái niệm chính: đề tài, chủ đề, nhân vật, tính cách, cảm hứng, cốt truyện, kết cấu, các vấn đề phong cách học (tu từ học) ngôn ngữ, luật thơ, thi học lý thuyết); 3) Lý thuyết về quá trình văn học (các khái niệm chính: phong cách, các loại và

các thể văn học, các trào lưu, khuynh hướng văn học, quá trình văn học nói chung).

Do phải bao quát văn học trong những giai đoạn phát triển hết sức khác nhau, các khát niệm và thuật ngữ lý luận văn học không tránh khỏi tính chất quá ư khái quát, bị trừu xuất khỏi các đặc tính và đặc điểm của những hiện tượng nhất định ở sáng tác văn học. Điều này khiến cho thuật ngữ và cách giải thích thuật ngữ lý luận văn học luôn luôn mang tính chức năng: chúng xác định cái chức năng mà khái niệm thực hiện, tương ứng với các khái niệm khác, chứ không hẳn là chúng cung cấp một sự định tính cụ thể cho khái niệm này.

Việc đề xuất các vấn đề của lý luận văn học đã được bắt đầu từ thời cổ đại: ở châu Âu, là trong văn học cổ đại Hy Lạp-La Mã, ở phương Đông,- trong văn học cổ Ấn Độ, Trung Quốc. Các hệ thuật ngữ lý luận văn học, do vậy ban đầu còn gắn với đặc trưng của các vùng văn hóa, biểu hiện rõ nhất là các hệ thống thi học khác nhau (thi học châu Âu, thi học Đông Á, thi học Ấn Độ, thi học Ba Tư, thi học A-rập...). Ở châu Âu, lý luận văn học hình thành trên cơ sở hệ thống các quan niệm của các nhà văn chủ nghĩa cổ điển (ví dụ Boileau), chủ nghĩa lãng mạn (ví dụ Hugo), chủ nghĩa hiện thực (ví dụ Pushkin, Belinski,...).

Từ cuối thế kỷ XIX sang đầu thế kỷ XX, xuất hiện xu hướng tách lý luận văn học khỏi thi học, nhưng nhiều học giả vẫn coi “lý luận văn học” và “thi học” là những từ đồng nghĩa.

Sự phát triển của các khoa học nhân văn và các khoa học chính xác ở thế kỷ XX đặt ra trước lý luận văn học những yêu cầu mới, trước hết là đề xuất khả năng nghiên cứu đồng bộ đối với văn học trên cơ sở sự tương tác của lý luận văn học với các bộ môn và ngành khoa học ráp ranh với nó. Các ngành như tâm lý học (nhất là tâm lý học sáng tác), khảo sát công chúng, ngôn ngữ học, ký hiệu học, ngày càng có ý nghĩa quan trọng đối với lý luận văn học. Do vậy, ở lý luận văn học hiện đại, nét nổi bật là sự đa dạng của việc tìm tòi các hướng tiếp cận cho nghiên cứu văn học.

LÝ THUYẾT THÔNG TIN

Sự phát triển các phương thức thông tin và giao tiếp đại chúng ở nửa sau thế kỷ XX tạo ra khả năng xem xét nghệ thuật trong hệ thống chung của văn hóa như một trong những phương thức giao tiếp. Lối tiếp cận này, được phổ biến từ những năm 1960, bộc lộ trước hết ở việc áp dụng các phương pháp thống kê số lượng vào phân tích và đánh giá phẩm chất thẩm mỹ của phương diện mang tính vật thể ở tác phẩm nghệ thuật (ngôn ngữ và các chất liệu). Bất cứ sự truyền thông tin nào, kể cả thông tin nghệ thuật, đều được thực hiện nhờ những hệ thống ký hiệu hoặc ngôn ngữ khác nhau. Ở đây ký hiệu là vật tải thông tin, còn ngôn ngữ là mã của thông tin. Thông tin nảy sinh trong quá trình giao tiếp, và được xác định trong quan hệ với vật truyền tin, vật nhận tin và mã. Ý niệm hiện đại về thông tin cho phép áp dụng

nó vào các lĩnh vực khác nhau của hoạt động con người. Lý thuyết thông tin toán học hoặc thông tin số lượng đã được C. Shannon, N. Wiener, A. Kolmogorov áp dụng vào mỹ học. Ý niệm như trên cũng là cơ sở để A. Mole phân biệt thông tin thẩm mỹ với thông tin ngữ nghĩa. Nghệ thuật được xem như một dạng thông tin đặc biệt. Tác phẩm nghệ thuật là một lớp đặc biệt gồm những vật tải các "trạng thái thẩm mỹ". Không thể dịch thông tin nghệ thuật sang ngôn ngữ khác; nó là loại thông tin "cá biệt" (khác với thông tin ngữ nghĩa, vốn phụ thuộc vào quy luật lôgic và cho phép dịch được sang hệ thống ký hiệu khác). Đồng thời, mức độ tính nguyên bản của thông tin nghệ thuật cũng có thể biểu hiện ở mặt số lượng, nếu như nó sẽ được biểu thị dưới dạng những ký hiệu sơ cấp (không quá phức tạp), trên những cấp độ cấu trúc khác nhau. Cách tiếp cận như trên giới hạn sự phân tích nghệ thuật như vật mang thông tin ở cấp độ hình thức, bởi vì hệ thống đánh giá mang tính số lượng chỉ có thể áp dụng được ở cấp độ đó. Lý thuyết thông tin số lượng chỉ có thể được áp dụng hữu hiệu cho sự phân tích phương diện cú pháp học của ngôn ngữ nghệ thuật, và không thể áp dụng cho việc phân tích các vấn đề trung tâm của mỹ học.

Việc lý giải quá trình nghệ thuật và các phạm trù mỹ học dưới ánh sáng lý thuyết thông tin, đòi hỏi các khái niệm như "thông tin", "ký hiệu", "cấu trúc", phải được coi như các khái niệm khoa học đại cương; khi áp dụng vào nghệ thuật, chúng phải được chuyển đổi sang hệ thống các tư tưởng và phạm trù đã định hình trong mỹ học. Ví dụ khái niệm

"lựa chọn" (bên cạnh các khái niệm khác như "độ dư thừa", "tính nguyên bản", "mã"): ở thơ ca, việc nghệ sĩ lựa chọn các phương tiện biểu hiện bị giới hạn chặt chẽ bởi các quy tắc về hài hòa, các quy tắc về kết cấu, bởi các quy luật về nhịp điệu của mã thi học.

Việc áp dụng lý thuyết thông tin vào mỹ học, nghệ thuật học và nghiên cứu văn học chỉ mới ở bước đầu và còn ở tình trạng có tranh luận.

LÝ THUYẾT TRÒ CHƠI

Bộ môn khoa học phức hợp, đề xuất quan niệm đại cương và những hệ phương pháp cụ thể về các dạng khác nhau của hoạt động trò chơi. Bộ môn này kết hợp các hướng tiếp cận: triết học, điều khiển học, mỹ học, tâm lý học, giáo dục học, và nhiều tiếp cận kỹ thuật cụ thể khác. Lý thuyết trò chơi được đặc biệt chú ý trong mỹ học của Kant và Schiller. Nói chung, mỹ học nghiên cứu lý thuyết trò chơi từ hai quan điểm. Một là, cấu trúc trò chơi đặc trưng cho bất cứ hoạt động nào nếu nó có giá trị thẩm mỹ: việc biến một công việc (lao động) thành "trò chơi các sức lực thể chất và trí tuệ" của con người (theo K. Marx) sẽ làm nảy sinh cảm giác thỏa mãn vô tư đối với chính quá trình đó, tức là làm nảy sinh thái độ thẩm mỹ đối với công việc đó. Việc nhìn ngắm hình thức của đồ vật không phải với một mối quan tâm mang tính thực dụng hoặc tính nghiên cứu, sẽ trở thành trò chơi các sức lực

tâm lý. Hai là, sáng tác nghệ thuật vốn hòa quyện hữu cơ hoạt động có chủ đích và hoạt động trò chơi. Sáng tạo của diễn viên và nhạc công mang tính trò chơi rõ rệt; cấu trúc tiết tấu của câu thơ, vần thơ... là những dạng thức xử lý mang tính trò chơi đối với ngôn từ. Nói chung ta có quyền ngang nhau để xem nghệ thuật vừa như là mô hình nhận thức cuộc sống thực, vừa như "trò chơi cuộc sống"; bởi vậy nghệ thuật gắn bó biện chứng "nhận thức" và "trò chơi"; nó cho phép sự liên hệ này có những tỷ lệ khác nhau (ví dụ ở cấu trúc văn bản văn xuôi và văn vần, ở kịch drame và kịch hề, ở sân khấu và xiếc, ở sáng tác của những nghệ sĩ khác nhau, thậm chí ở những tác phẩm khác nhau của cùng một nghệ sĩ). Thái độ duy mỹ (như một lập trường nhất định của con người trong cuộc sống, và của nghệ sĩ) bộc lộ ở xu hướng làm cho trò chơi trở thành nét chủ đạo trong hành vi của mình, biến cuộc sống thành cuộc chơi, xóa bỏ hoặc hạn chế tối đa các nội dung nhận thức. Đối cực với nó là xu hướng loại trừ nguyên tắc trò chơi khỏi nghệ thuật, làm cho nó giống hệt khoa học, hệ tư tưởng, tôn giáo, đạo đức, tước bỏ ước lệ thẩm mỹ thiết yếu của nghệ thuật, tước bỏ tính ảo giác của những "cuộc sống" của con người trong thế giới nghệ thuật.

LÝ TƯỞNG HÓA

Một trong những kiểu khái quát hóa nghệ thuật, nhấn mạnh đến mức tối đa các giá trị tích cực hoặc các mặt tiêu cực của thực tại. Trong thực tiễn sáng tác, đôi khi lý tưởng hóa

được đan bện với điển hình hóa, nhưng lý tưởng hóa thường thiên về việc đề cao các đối tượng tích cực, trình bày nó một cách phấn hứng, để nó lên thành mẫu mực, thành lý tưởng, gán cho nó một diện mạo hoàn thiện. Theo Tchernyshevski, trong nghệ thuật "có lối lý tưởng hóa thành mặt tốt và thành mặt xấu, hoặc nói giản dị là có sự phóng đại". Lý tưởng hóa chẳng những ở mặt tích cực mà cả ở hướng ngược lại, khi, ví dụ sự thô bỉ, phàm tục được lý tưởng hóa về phía kinh tởm hoặc nực cười. Plekhanov đã nhận xét lối lý tưởng hóa vốn có ở chủ nghĩa lãng mạn là phủ định lối sống tư sản. Ở văn nghệ dân gian, lý tưởng hóa có thể mang tính diễu nhại, nhưng cũng có thể mang tính điền viên, hòa mục. Ở mọi trường hợp, lý tưởng hóa thường hướng tới tính mẫu mực, chuẩn mực chứ không hướng tới thái độ phân tích-nhận thức hiện thực (như ở điển hình hóa). Nếu ở nghệ thuật điển hình hóa, lý tưởng là "những quan hệ mà tác giả đặt ra để xem xét các nhân vật, tương ứng với những tư tưởng mà tác giả muốn phát triển bằng tác phẩm của mình" (Belinski), thì ở nghệ thuật lý tưởng hóa, các hình tượng tính cách, các suy tư và tình cảm của nhà văn hoặc của tập thể dân gian, - thường trở thành sự thể hiện của lý tưởng.

Nói rộng hơn, lý tưởng hóa, một mặt, vốn đặc trưng cho các dạng thức "nghi thức" của văn hóa, gắn với tập quán, lễ nghi, - nơi mà quá trình sáng tạo bị phụ thuộc vào quy phạm. Mặt khác, do chỗ lý tưởng hóa là kết quả của ý đồ làm cho các hình thức và giá trị đáng mong muốn trở nên năng động trong ý thức xã hội, vì vậy lý tưởng hóa bộc lộ những

khả năng tiềm tàng của con người trong việc dự cảm hoặc thúc đẩy những biến đổi xã hội; khi đó nghệ thuật hướng tới cái cần có trong thực tại hơn là cái vốn có trong thực tại. Lý tưởng hóa, do vậy, là nét đặc trưng cho mọi nền văn hóa, cho các giai đoạn phát triển khởi đầu. Sáng tác dân gian; các hiện tượng nghệ thuật ở nhiều nước phương Đông, châu Phi, Mỹ La tinh; nghệ thuật cổ đại Hy La; nghệ thuật châu Âu và Slave trung đại; chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, - đều thiên về lý tưởng hóa. Các loại hình kiến trúc, nghệ thuật trang trí, balet cổ điển, thơ trữ tình, tượng đài tưởng niệm hoành tráng, - đều thiên về lý tưởng hóa.

MẪU GỐC

(Thuật ngữ dịch từ *archétype*; còn được dịch là *siêu mẫu* hoặc *cổ mẫu*) Một trong những khái niệm trung tâm của trường phái "tâm lý học phân tích" do nhà tâm lý học Thụy Sĩ C.G. Jung đề xuất; cũng là một khái niệm mỹ học được nhiều nhà nghiên cứu văn hóa sử dụng.

Các mẫu gốc là những hình ảnh hoặc ý niệm đầu tiên, nguyên khởi, được di truyền từ thế hệ nọ sang thế hệ kia. Theo Jung, các mẫu gốc là những yếu tố cấu trúc của tâm thần con người, được ẩn giấu trong "vô thức tập thể". Chúng ấn định cấu trúc chung của nhân cách và tính nhất quán của những hình ảnh bộc lộ ra trong ý thức do kích thích của hoạt tính sáng tạo; vì vậy đời sống tinh thần luôn mang trong mình

những dấu vết mẫu gốc. Jung nhận thấy các mẫu gốc giữ vai trò kiến tạo trong tâm thức mỗi con người. Các mẫu gốc là những sơ đồ hành vi mang tính phổ quát, tiên thiên; trong cuộc sống hiện thực của con người, chúng sẽ có nội dung cụ thể. Chúng mang tính lưỡng trị (ambivalent), trung lập đối với thiện và ác. Mẫu gốc tạo nên cách hiểu về thế giới, về bản thân, về người khác. Các mẫu gốc là một tập hợp có giới hạn; nội dung của chúng ẩn chứa trong các nghi lễ cổ sơ, các thần thoại, các tượng trưng, các tín ngưỡng, các hành vi tâm lý (ví dụ: giấc mơ) và cả trong sáng tác nghệ thuật từ xa xưa đến hiện tại. Trong lịch sử văn hóa, ý nghĩa phổ quát của mẫu gốc được thể hiện ở những môtip như tội loạn luân, tuổi ấu thơ, tình mẫu tử, tuổi già hiền minh, v.v. Từ ý nghĩa phổ quát này, Jung nhận định về sự thống nhất của tâm lý con người ở cấp độ sâu: cấp độ "vô thức tập thể", tức là ký ức nguyên thủy của nhân loại. Sức tác động của nghệ thuật, theo Jung, là ở chỗ nó "thời sự hoá" cái chiều sâu vô thức ấy, tạo ra sự xúc tiếp với các mẫu gốc vĩnh cửu, mang tính toàn nhân loại. Tuy vậy, các mẫu gốc được Jung đem gắn chẳng những với sự phản ánh một cách vô thức thế giới thực tại, mà còn với cả những đặc tính tâm thần ("linh hồn"), ví dụ sự phân đôi tâm thần đẻ ra mẫu gốc "cái bóng" sinh đôi (Méphistofel trong *Faust* của Goethe, cái bóng của A. Chamisso...); mẫu gốc "anima" (và "animus"): sự thể hiện ở vô thức người ta cái bản chất của giới tính khác (ví dụ các sinh thể lưỡng giới trong nhiều thần thoại, sự thể hiện các nguyên lý nam và nữ trong các khái niệm "âm" và "dương" của Trung Hoa, v.v.).

Khái niệm mẫu gốc không gắn với vấn đề giá trị thẩm mỹ khách quan của tác phẩm văn học. Vận dụng vào thần thoại học và văn hóa dân gian, lý thuyết về mẫu gốc phản ánh một mối quan tâm của bộ môn nhân loại học văn hóa thế kỷ XX là chú ý đến cơ chế thành tạo những cấu trúc của tâm thức (mentalité) ở cấp độ vô thức. Trong ngành nghiên cứu văn học hiện đại, người ta cũng chấp nhận cách hiểu những môtip được tiếp nhận và chuyển dạng một cách vô tình, hoặc những cốt truyện có tính phổ biến cao (như: thần thoại về nạn hồng thủy, ý niệm về "cây vũ trụ" và sự phản ánh chúng trong văn học) như là những mẫu gốc.

MÊ HOẶC

Một biện pháp nghệ thuật, được dùng trong tác phẩm văn học trữ tình hoặc tự sự.

Mê hoặc là sự thể hiện hành vi ý chí, động tác tình cảm tạo ma lực như muốn thôi miên độc giả, thu hút sự đồng cảm ở họ, cuốn họ vào trạng thái hưng phấn của chủ thể phát ngôn. Theo ý nghĩa này, mê hoặc là tiềm năng vốn có của trữ tình nói chung, nhưng thường chỉ bộc lộ ở những trường hợp lời của chủ thể phát ngôn đang diễn đạt trạng thái hưng phấn cao của mình. Vì vậy có thể thấy thủ pháp này được sử dụng khá rộng rãi ở thơ trữ tình lãng mạn, siêu thực. Ví dụ thơ Việt Nam thời kỳ 1932-1945 (Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Xuân Diệu, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng).

Chẳng hạn:

- *Ôi ngông cuồng! Ôi rồ dại, rồ dại / Ta đi thuyền trên mặt nước lòng ta. / Ôi ngông cuồng! Ôi rồ dại, rồ dại ! /Ta cắm thuyền chính giữa vũng hồn ta!*

(Hàn Mặc Tử)

- Ta hằng đưa tay choàng trăng đã / Mơ trăng ta lượm tơ trăng rơi / Trăng vướng lên cành lên mái tóc cô ơi / Hãy đứng yên tôi gỡ cho rồi cô đi / Thong thả cô đi / Trăng tan ra bọt lấy gì tôi thương.

(Hàn Mặc Tử)

- Ai đi lẳng lặng trên làn nước / Với lại ai ngồi khít cạnh tôi? / Mà sao ngậm cứng thơ đầy miệng / Không nói không rằng nín cả hơi! / Chao ôi! Ghê quá trong tư tưởng/ Một vũng cô liêu cũ vạn đời.

(Hàn Mặc Tử)

- Nàng ở mô? Xiêm áo bỏ đâu đây? / Đến triển lãm cả tấm thân kiều diễm / Nàng là tuyết hay da nàng tuyết điểm? /Nàng là hương hay nhan sắc lên hương?

(Bích Khê)

- Nhạc khiêu vũ đâu đây lan sóng múa / Tôi tưởng chừng da thịt biến ra thơm / Những đầu lâu rã hết khí xanh rờn / Những xiêm áo bay rờn trong cảnh mộng / Cả địa ngục đi vào trăm lỗ hổng / Bắn tinh ra trộn trạo giữa nguồn hương.

(Bích Khê)

- Ai cởi giùm ta? Ai lột giùm ta? / Chưa lõa lồ thịt còn nằm trong da! / Chưa trần truồng, óc còn say trong ý! /Trăng chưa lấp đầy xương, chưa ngấm tủy / Hồn vẫn còn chưa uống hết hương hoa.

(Chế Lan Viên)

- Này em trông! một vì sao đang rụng / Hãy nghiêng mình mà tránh đi, nghe em! / Chắc có lẽ linh hồn ta lay động /Khi vội vàng trở lại nước non Chiêm.

(Chế Lan Viên)

Trong văn học tự sự, nhất là truyện hư cấu (fiction), khái niệm mê hoặc (mystification) trỏ một loạt biện pháp nghệ thuật với những quy mô thể hiện khác nhau. Mức rộng nhất, ở cấp độ văn cảnh văn học, mê hoặc trỏ những tác phẩm mà tác quyền tinh thần (quyền đứng tên tác giả ở tác phẩm) được cố ý gán cho một hoặc những người khác (có thật hoặc hư cấu), hoặc cố ý gán cho sáng tác dân gian. Sự "lừa phỉnh", "mạo danh" này (vốn cũng là một trong những hàm nghĩa của từ mystification) có hiệu lực thực sự đối với công chúng và các thiết chế văn học đương thời (nhà xuất bản, giới phê bình...); để đạt được hiệu quả ấy, sự mê hoặc đòi hỏi phải tạo ra được một bút pháp, văn phong, và một kiểu sáng tác nào đó cho "ngụy tác giả" (tác giả giả) kia; trường hợp này khác hẳn các kiểu tác giả vô danh, khuyết danh, hoặc bút danh giả ("bút danh giả", suy cho cùng, là một trong số những bút danh của một tác giả có thật).

Vài ví dụ. Khoảng 1760-1763 James Macpherson cho xuất bản những tác phẩm lãng mạn mà ông gán tên tác giả cho bard (ca nhân kiêm thi sĩ) Ossian, tương truyền sống ở Scotland thế kỷ III. Năm 1825, P. Mérimée cho xuất bản những vở kịch ký tên bịa đặt là Clara Gazul - nữ diễn viên Tây Ban Nha; năm 1827, ông cho xuất bản tập thơ *La Guzla*, mạo danh là của một nghệ nhân người Serbia tên (bịa) là I. Maglanovich (sự mạo danh này được tin là thật đến nỗi ở Nga năm 1835, A.S. Pushkin đã tuyển 11 bài từ tập thơ trên vào tập sách do ông soạn nhan đề *Những bài ca vùng tây Slave*).

Có trường hợp cả một nhóm nhà văn viết và ký bằng một bút danh (giả) chung, tạo ra vẻ thống nhất của một "'gương mặt", một "phong cách" duy nhất nào đó. Đây là trường hợp thường có trong các thể hài hước, trào phúng, tiểu phẩm gắn với những chuyên mục nhất định của báo chí văn học. Ví dụ dưới bút danh Kozma Prutkov trong những năm 1850-1860 ở Nga là các tác phẩm của một nhóm nhà văn như A.K. Tolstoi, anh em A.M. và V.M. Zhemchuzhnikov. Bút danh chung này tạo ra một thứ "mặt nạ" trong đời sống văn học.

Việc phát hiện ra kiểu mạo danh, mê hoặc này đòi hỏi sự khảo sát văn bản học đối với các tác phẩm. Nhiều tác phẩm mê hoặc kiểu này chẳng những đáng chú ý về mặt văn học sử mà còn đáng chú ý về thẩm mỹ.

Mức mê hoặc hẹp hơn, được sử dụng trong nội bộ từng tác phẩm. Đây chính là một dạng hư cấu nghệ thuật, được cố ý làm cho người đọc khó nhận ra hơn. Đặc tính chung

là tác giả thật gán tác quyền cục bộ cho những ai đó (người thật hoặc hư cấu) ở những phần nhất định trong tác phẩm. Các phần đó thường được đưa vào tác phẩm theo kiểu ghép dựng, trích dẫn làm như đó là tư liệu thật (nhật ký, thư từ, giấy tờ, v.v.). Ví dụ tiểu thuyết *Ông hoàng đen* (1972) của Iris Murdoch, trong đó phần chính của tác phẩm được coi là tự truyện của nhân vật chính; kèm theo đó có bài riêng của các nhân vật khác nói về quan hệ của họ với nhân vật chính; ở đầu và cuối tác phẩm là "lời người xuất bản" ghi chú về việc công bố thiên truyện này của người được nhân vật chính kia trao cho toàn quyền đối với tác phẩm của anh ta.

Muốn tìm ví dụ cho loại hư cấu này ở văn học Việt Nam gần đây, có thể kể Nguyễn Huy Thiệp trong một số truyện ngắn, ví dụ *Vàng lửa* (1988) có những đoạn trích dẫn "hồi ký" giả của nhân vật Phăng (hư cấu) và của một "người Bồ Đào Nha" (hư cấu).

Kiểu mê hoặc "cục bộ" này thường xuất hiện nhiều hơn ở sáng tác của một loạt nhà văn nhiều nước trong vài thập niên cuối thế kỷ XX. Đây là một trong những dấu hiệu về xu hướng từ bỏ lối thể hiện hình tượng tác giả kiểu truyền thống, bằng cách giảm thiểu mức độ tự tin, "biết tuốt" của kiểu tác giả ấy (vốn thích đưa ra kiến giải toàn cục, bàn luận một cách hệ thống, tin một cách ngây thơ vào tính toàn năng ở thẩm quyền phát ngôn trong trần thuật của mình). Về thực chất, biện pháp mới này vẫn nhằm tăng lực nội quan cho các phát ngôn nghệ thuật, nấp dưới cái bề ngoài có vẻ như làm

cho sự trần thuật trở nên mù mờ, lấp lửng.

Cũng nên thấy khả năng gây đồng nhất bề ngoài giữa kiểu mê hoặc cục bộ này với các tác phẩm văn học tư liệu. Trong kiểu mê hoặc cục bộ, chỉ có tính tư liệu giả; nó chỉ đùa giỡn với cái có thể bị tưởng là tư liệu. Ở tác phẩm văn học tư liệu đích thực, tác giả (thật) phải lấy sự trung thực của con người xã hội của mình đảm bảo cho tính trung thực của các nguồn tư liệu mình sử dụng và công bố. Trong khi đó, với biện pháp mê hoặc, nhà văn chỉ hiện diện trong tư cách nghệ sĩ đang thực hiện những trò chơi đối với chất liệu trong sáng tạo nghệ thuật.

MỈA MAI

1) Trong phong cách học (tu từ học), mỉa mai (còn được gọi là phản ngữ) là cách nói bóng gió, biểu thị sự chế diễu hoặc sự ranh mãnh, khi ngôn từ - do văn cảnh phát ngôn - có hàm nghĩa ngược hẳn với nghĩa đen, hoặc phủ định nó hoặc hoài nghi nó. Ví dụ: "*Thật thà cũng thể lái trâu / Yêu nhau cũng thể nàng dâu mẹ chồng*"; "*Nhà này có quái trong nhà / Có con chó mực cắn ra đằng mồm*" (Ca dao Việt Nam). Mỉa mai là sự phản đối, sự chửi bới ẩn sau mặt nạ đồng ý, tán thưởng; hiện tượng bị người ta cố ý gán cho cái đặc tính mà nó chưa từng có hoặc không thể có, tuy theo lôgic bề ngoài của phát ngôn thì dường như là có. Mỉa mai thường được coi như một phương thức chuyển nghĩa, một dạng tu từ. Ý ám chỉ sự "giả

vờ" - tức là chìa khóa của mỉa mai - thường không nằm trong câu nói, nhưng được bao hàm trong văn cảnh hoặc giọng điệu, đôi khi chỉ lộ rõ trong tình thế phát ngôn.

2) Trong mỹ học, mỉa mai là một phạm trù thẩm mỹ, một dạng của cái hài, là sự đánh giá (mang tính xúc cảm-tư tưởng) mà mô hình tối giản là nguyên tắc cấu trúc-biểu cảm của lời mỉa mai, tức là của mỉa mai như một phép tu từ. Thái độ mỉa mai giả định một tính ưu thế hoặc tư thế kẻ cả, một sự hoài nghi hoặc nhạo báng - được cố ý che dấu đi, nhưng lại chính là những cái quy định phong cách tác phẩm (ví dụ Ca *tụng Ngu Si* của Erasmus von Rotterdam), hoặc cơ cấu của hệ thống hình tượng (của các tính cách, của cốt truyện, của toàn tác phẩm, ví dụ *Núi thần* của Th. Mann). Chế nhạo ngấm ngầm đeo mặt nạ nghiêm trang, - là nét phân biệt mỉa mai với hài hước và nhất là châm biếm. Thái độ mỉa mai được thể hiện dưới rất nhiều dạng: nhờ các lối nghịch dị /grotesque/ (J. Swift, E.T.A. Hoffmann, M.E. Saltykov-Schedrin), nghịch lý (A. France, B. Shaw), nhại (L. Sterne), nhờ ngụ ý, tương phản, nhờ kết hợp các phong cách ngôn ngữ khác nhau...

Hàm nghĩa của mỉa mai như một phạm trù thẩm mỹ bị biến đổi đáng kể qua các thời đại lịch sử. Ở thời đại cổ Hy Lạp, "mỉa mai kiểu Sokrates" là biểu hiện nguyên tắc hoài nghi của triết học, đồng thời là phương thức bộc lộ chân lý. Sokrates giả vờ tâm đắc với kẻ phản biện, về hùa với y và đưa dần quan điểm của y đến chỗ vô lý, làm lộ ra tính hạn

hẹp của những điều tưởng chừng đã là chân lý hiển nhiên. Ở "mỉa mai kiểu Sokrates", trò chơi thẩm mỹ, khoái cảm tư duy biện chứng được kết hợp với sự tìm tòi chân lý và giá trị đạo đức. Ở sân khấu cổ Hy Lạp còn có kiểu mỉa mai bi đát ("mỉa mai của số phận") tuy ý thức lý thuyết về điều này chỉ đến thời cận đại mới nảy sinh: nhân vật tin vào bản thân và không hề biết rằng chính các hành vi của y đang sửa soạn cái chết cho chính y (ví dụ kinh điển là *Vua Oidipus* của Sophokles). Loại "mỉa mai của số phận" này đôi khi cũng được gọi là "mỉa mai khách quan". Mang bản chất hoài nghi, mỉa mai xa lạ với kiểu văn học hướng tới một trật tự thứ bậc giá trị bất di bất dịch (ví dụ chủ nghĩa cổ điển, barocco), xa lạ với ý thức Ki Tô giáo trung đại, xa lạ với những tư tưởng mỹ học coi thường nguyên tắc trò chơi, coi thường phương diện tiếng cười của đời sống.

Ở chủ nghĩa lãng mạn, mỉa mai được luận chứng rộng về lý thuyết, được thể hiện đa dạng trong nghệ thuật (khái niệm mỉa mai được đề cập trong các công trình mỹ học của F. Schlegel, K.W.F. Solger; thực tiễn nghệ thuật mỉa mai bộc lộ rõ ở các tác phẩm của L. Tieck, Hoffmann ở Đức, G. Byron ở Anh, Musset ở Pháp). Các nhà lãng mạn Đức đưa mỉa mai thành một nguyên tắc có tính chất thế giới quan: mỉa mai phải mang tính phổ quát và tính vô hạn, tức là nhằm vào toàn bộ cả đời sống thực tại lẫn sinh hoạt tinh thần của chủ thể. Ở lập trường mỉa mai phổ quát này họ tìm thấy sự biểu hiện tuyệt đối của tự do - giá trị cao nhất của ý thức lãng mạn chủ nghĩa. Trong số các nhà văn cuối thế kỷ XIX- đầu

XX, mỉa mai có vị trí đáng kể trong tác phẩm của O. Wilde, A. France, B. Shaw, K. Čapek, M. Zoshenko, M. Bulgakov. Mỉa mai cũng thể hiện rõ trong phương pháp sân khấu "lạ hóa" của B. Brecht.

MÔ TIP

(Phiên âm từ tiếng Pháp *motif*, tiếng Đức *Motive*, đều bắt nguồn từ tiếng La tinh *moveo* - chuyển động; học thuật Trung Hoa dịch là *mẫu đề*) Thành tố bền vững, vừa mang tính hình thức vừa mang tính nội dung, của văn bản văn học; môtip có thể được phân xuất ra từ trong một hoặc một số tác phẩm văn học, của một nhà văn, hoặc trong văn cảnh toàn bộ sáng tác của nhà văn ấy, hoặc trong văn cảnh một khuynh hướng văn học, một thời đại văn học nào đó.

Về mặt nguồn gốc, thuật ngữ môtip gắn với văn hóa âm nhạc, lần đầu tiên được ghi trong *Từ điển âm nhạc* (1703) của S. de Brossare, được J.W. Goethe đưa vào văn học (*Về thi ca tự sự và thi ca kịch nghệ*, 1797). Với tư cách một phạm trù của nghiên cứu văn học, nó được nghiên cứu từ đầu thế kỷ XX, nhất là trong các công trình của A.N. Veselovski và V.Ja. Propp - những học giả đã khảo sát môtip như yếu tố không thể phân chia nhỏ hơn của văn bản, ngôn bản; đó là những sự vật, hình ảnh, là đơn vị nhỏ nhất của cốt truyện dân gian (chiếc gương thần, hình tượng người vợ ngốc nghếch, trận chiến bố với con, rắn đánh cắp công chúa). Các môtip cốt

truyện bền vững có trong từng thể loại, nhất là những thể loại quy phạm (chuyến viễn du, đắm tàu - trong anh hùng ca và tiểu thuyết phiêu lưu; con quạ tiên tri, hiện tượng người chết còn sống - trong các ballade). Về sau, môtip gắn với cá nhân tác giả và cảm quan nghệ thuật của tác giả, với việc phân tích cấu trúc chỉnh thể của tác phẩm. Cách hiểu hiện đại về thuật ngữ môtip là gắn với truyền thống kể trên.

Môtip gắn với thế giới tư tưởng và xúc cảm của tác giả một cách trực tiếp hơn so với các thành tố khác của hình thức nghệ thuật, nhưng khác với các thành tố ấy, môtip không mang tính hình tượng "độc lập", không mang tính toàn vẹn thẩm mỹ; chỉ trong quá trình phân tích cụ thể sự "vận động" của môtip, chỉ trong việc soi tỏ tính bền vững và tính cá thể ở sự hàm nghĩa của nó, nó mới có được ý nghĩa và giá trị nghệ thuật.

Cách hiểu hiện đại về môtip chưa có sự xác định rõ ràng về lý thuyết, điều này dẫn tới chẳng những việc mở rộng sự sử dụng thuật ngữ này, mà còn tới việc làm xói mòn nó, ví dụ người ta nêu ra các thứ gọi là môtip xã hội, môtip chính trị, môtip triết lý, thực chất là hòa lẫn với sự xác định các hệ đề tài nhất định của sáng tác, và vì vậy không chứa đựng ý nghĩa thuật ngữ rõ rệt. Cũng thấy khá phổ biến sự đồng nhất hai khái niệm môtip và chủ đề (ví dụ về "sự phục hưng đạo đức" ở văn học cổ điển Nga thế kỷ XIX; hoặc về "tính vô nghĩa và điên rồ của đời sống" ở thơ ca cuối thế kỷ XIX - đầu XX, ở văn xuôi như *Phòng số 6* của Tchékhov). Người ta

thường coi là môtip cả những cái gọi là các chủ đề vĩnh cửu (cái đẹp, cái thiện, lương tâm, nỗi sợ, tình yêu, cái chết).

Thuật ngữ môtip có ý nghĩa chặt chẽ hơn khi nó bao hàm những yếu tố biểu trưng hóa ("con đường" ở N. Gogol, "vườn" ở Tchékhov, "sa mạc" ở M. Lermontov, "bão tuyết" ở A. Pushkin và các nhà tượng trưng, "trò chơi bài" ở văn học Nga những năm 30 thế kỷ XIX...). Như vậy, khác với đề tài và chủ đề, môtip mang tính định hình về ngôn từ ở chính văn bản tác phẩm; ở thi ca tiêu chuẩn này trong số đông trường hợp là ở chỗ có những từ then chốt chứa hàm nghĩa riêng biệt (ví dụ "khói" ở thơ Tiutschev, "lưu đày" ở thơ Lermontov). Ở thơ trữ tình với những hằng số hình tượng và tâm lý, phạm vi môtip được biểu lộ khá rõ và xác định; vì vậy việc nghiên cứu môtip ở thơ ca biểu lộ sự độc đáo của ý thức nghệ thuật của tác giả và hệ thống thơ ca của tác giả ấy, - có thể sẽ rất thuận lợi.

Môtip cốt truyện là kiểu môtip tiêu biểu cho các tác phẩm tự sự và kịch vốn chứa đựng nhiều hành động. Nhiều môtip cốt truyện có tính phổ quát và thường thấy có sự lặp lại: nhận thức và bừng ngộ, thử thách và trừng phạt. Cũng có một số môtip có thể chứa đựng các điểm đánh giá khác nhau (ví dụ môtip "ra đi" kiểu hạnh các thánh, mang tính hoàn tất sử thi của Nekhliudov và của cha Serghi, ở L.N. Tolstoi, và môtip "ra đi" thấm giọng trữ tình mỉa mai của các nhân vật *Đời tôi* và *Thày giáo dạy văn* ở Tchékhov).

Các môtip thường di trú theo thời gian và thay đổi

hàm nghĩa bởi mỗi thời đại tiếp sau. Nhiều môtip văn học, gần giống như các môtip thần thoại, luôn luôn đi vào kinh nghiệm tinh thần của văn hóa nhân loại.

MỸ HỌC

Khoa học nghiên cứu hai phạm vi hiện tượng gắn với nhau: phạm vi cái thẩm mỹ như là biểu hiện đặc thù của quan hệ giá trị của con người đối với thế giới, và phạm vi hoạt động nghệ thuật của con người. Lịch sử mỹ học bắt nguồn từ xa xưa (mầm mống các nhận thức mỹ học đã bộc lộ ngay trong thần thoại cổ). Đối tượng của mỹ học thay đổi và biến động trong lịch sử, được phát triển và phức tạp hóa trong thực tiễn lịch sử xã hội. Mỗi giai đoạn phát triển mới của mỹ học lại bộc lộ tính thiếu toàn diện của những ý niệm đã hình thành về quan hệ thẩm mỹ của con người đối với thế giới và chính mình. Được làm giàu thường xuyên bởi thực tiễn xã hội lịch sử, đối tượng của mỹ học trong tương lai vẫn là đối tượng mở. Ở giai đoạn hiện thời, các yếu tố nghệ thuật đang thâm nhập rộng vào nhiều lĩnh vực khác nhau của tồn tại và ý thức con người, phạm vi sự chiếm lĩnh thực tại bằng thẩm mỹ được mở rộng, do vậy cùng với các vấn đề truyền thống của việc bộc lộ cái thẩm mỹ trong tự nhiên và trong nghệ thuật, một loạt khách thể quan trọng được mỹ học quan tâm là sự phát triển mạnh mẽ của các dạng hoạt động thẩm mỹ vốn nằm ngoài ranh giới của sáng tác nghệ thuật, bao gồm các vấn đề về thẩm mỹ công nghệ, design, về tổ chức thẩm

mỹ môi trường, về giáo dục thẩm mỹ, về một vài lĩnh vực có bộc lộ cái thẩm mỹ, ví dụ thể thao. Sự mở rộng như vậy đối tượng của mỹ học gắn chặt với giai đoạn hoàn thành việc tách nó ra thành một lĩnh vực tri thức độc lập, trước hết là độc lập với triết học và nghệ thuật học. Là một khoa học, mỹ học mang tính chất triết học, nhưng nó có đặc trưng riêng, đối tượng riêng với tính quy luật vốn có của nó: tính quy luật của việc chiếm lĩnh thực tại bằng thẩm mỹ. Chừng nào các quy luật của việc chiếm lĩnh thực tại bằng thẩm mỹ còn được bộc lộ một cách trực tiếp, tập trung và đầy đủ hơn cả ở nghệ thuật thì chừng đó sẽ còn hợp lý để coi mỹ học trước hết như khoa học về bản chất và quy luật của sáng tạo nghệ thuật. Nghệ thuật như chiếc "máy phát" các giá trị thẩm mỹ có ảnh hưởng quyết định đến sự phát triển của mỹ học nói chung. Mỹ học có ý nghĩa cơ sở lý thuyết chung (siêu lý thuyết) cho tất cả các khoa học về các ngành nghệ thuật (nghiên cứu văn học, lý thuyết nghệ thuật tạo hình, nghiên cứu sân khấu, nghiên cứu âm nhạc, v.v.). Nghiên cứu các quy luật chung của sự phát triển nghệ thuật, mỹ học trang bị cho các bộ môn riêng này những quy tắc phương pháp luận; mỹ học cũng nghiên cứu các liên hệ và quan hệ giữa các bộ môn nghệ thuật học, phân tích các phương pháp nghiên cứu và giới hạn của việc áp dụng chúng, tìm hiểu các phương thức đề xuất các khái niệm nghệ thuật học mới, v.v.

Nếu trong quá khứ, lý luận mỹ học phát triển chỉ bằng vào tài liệu là nghệ thuật, thì ngày nay tình hình đã thay đổi. Cấu trúc của khoa học mỹ học - khoa học khái quát biểu

hiện của cái thẩm mỹ trong tự nhiên, trong hoạt động vật chất, trong các lĩnh vực khác nhau của đời sống tinh thần, trong sinh hoạt, trong sự nghỉ ngơi, - khoa học này đã có một bộ máy khái niệm phát triển, đã phức tạp hóa, bao gồm những bộ môn tương đối độc lập: lý luận sáng tác nghệ thuật, lý thuyết về design và khai hoá môi trường vật chất, lý luận giáo dục thẩm mỹ. Tuy vậy, ở đặc trưng của đối tượng các bộ môn này vẫn bộc lộ tính quy luật chung, và mỹ học như là môn khoa học toàn vẹn vẫn khái quát các bộ môn ấy, vẫn là siêu lý thuyết của chúng. Những vấn đề cơ bản mà mỹ học nghiên cứu, bao gồm: tình cảm thẩm mỹ, quan điểm thẩm mỹ, thị hiếu thẩm mỹ, lý tưởng thẩm mỹ, tóm lại là ý thức thẩm mỹ, cả về hoạt động chức năng thực tế của nó, cả về sự biểu hiện bằng lý thuyết. Phần quan trọng nhất của mỹ học vốn có truyền thống từ xa xưa, là đề xuất bộ công cụ phạm trù. Các phạm trù mỹ học khám phá dưới dạng khái quát những quan hệ thẩm mỹ của con người đối với thực tại. Các phạm trù mỹ học bao giờ cũng có sự gắn bó nhất định với nhau, tạo thành một hệ thống tuy biến động trong lịch sử, nhưng ở một giai đoạn cụ thể vẫn có trật tự thứ bậc. Chiếm vị trí đặc biệt trong mỹ học là việc đề xuất các vấn đề gắn với việc khám phá bản chất của nghệ thuật, khám phá các phương diện nhận thức luận và giá trị học, giao tiếp và sáng tạo của nghệ thuật. Khái quát hóa các dữ kiện kinh nghiệm nghệ thuật và dựa trên nguyên tắc phân tích về xã hội-lịch sử và về tâm lý, mỹ học khám phá đời sống lịch sử của nghệ. thuật trong văn hóa. Những vấn đề như bản chất

của các khuynh hướng và trào lưu nghệ thuật cũng có vị trí đáng kể trong mỹ học hiện đại.

"NGHỆ THUẬT VỊ NGHỆ THUẬT"

Còn gọi là *nghệ thuật thuần túy*. Tên gọi những quan niệm thẩm mỹ khẳng định giá trị tự thân và tính tự tại của việc sáng tác nghệ thuật, phủ nhận những liên hệ của nghệ thuật với đời sống xã hội, đạo đức, khoa học, chính trị. Nguồn gốc nhận thức luận của những quan điểm này là việc tuyệt đối hóa tính đặc trưng của nghệ thuật, tuyệt đối hóa tính tự do của hành vi sáng tạo và khoái cảm sáng tạo vốn có trong hoạt động nghệ thuật. Ngọn nguồn xã hội của các lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" - theo Plékhanov - là sự bất hòa tuyệt vọng của các nghệ sĩ với môi trường xã hội xung quanh họ. Chủ trương duy mỹ, sự thờ ơ đối với các đề tài thời sự, sự chú trọng đến hiệu quả về mặt hình thức - là những nét tiêu biểu chung cho nhiều dạng "nghệ thuật thuần túy" khác nhau ở những thời đại nghệ thuật khác nhau (ví dụ ở nghệ thuật thời kỳ đế chế La Mã suy thoái, nghệ thuật của chủ nghĩa kiểu sức /manierisme/, v.v.). Dạng triệt để nhất của lý thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật ở châu Âu được hình thành vào thế kỷ XIX, do tìm được luận cứ ở việc giải thích phiến diện học thuyết của Kant về đặc trưng của quan hệ thẩm mỹ ("phán đoán thị hiếu"), cũng như ở một vài luận điểm của Schiller về bản chất của "hình ảnh thẩm mỹ". Trong cách giải thích này, sáng tác nghệ thuật được xem như phương cách

giải thoát khỏi những mâu thuẫn giữa bản tính tự nhiên và xã hội, tự do và tất yếu, cảm tính và lý tính, cá thể và tộc loại. Sự phân công lao động gắn với sự phát triển sản xuất, áp lực lên cá nhân của những quan hệ mang tính vật hóa, tha hóa... đã làm nảy sinh những hình thức chống trả đa dạng, kể cả những hình thức lệch lạc. Đây là cơ sở cho sự phát sinh một ảo tưởng lãng mạn, cho rằng chỉ trong "nghệ thuật thuần túy" mới có thể có sự độc lập cá nhân cho nghệ sĩ, mới có thể có tự do sáng tác. Quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" tự đối lập nó với các yếu tố vị lợi duy lý của mỹ học Khai Sáng, với đầu óc con buôn của các quan hệ tư sản. Khẩu hiệu "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở họ trở thành phương cách chống lại tính phàm tục tư sản đang ngự trị nghệ thuật chính thống. Coi toàn bộ cơ chế xã hội tư sản như là sự phủ định triệt để lý tưởng thẩm mỹ, các nghệ sĩ và lý thuyết gia"nghệ thuật vị nghệ thuật" muốn xây dựng thế giới của cái đẹp bất chấp thực tại. Ở Pháp, học thuyết "nghệ thuật thuần túy" trở nên phổ biến từ những năm 1830 và bộc lộ rõ rệt nhất vào những năm 1850 với các đại diện của phái "Parnasse" (Th. Gautier, Ch. Leconte de Lisle, Th. Banville, F. Coppée, P. Verlaine, S. Mallarmé...). Ở Anh xu hướng này bộc lộ vào những năm 1860 (A. Swinburne, và muộn hơn là W. Pater, O. Wilde). Cuối thế kỷ XIX, tư tưởng "nghệ thuật thuần túy" ngả sang màu sắc duy mỹ, cường điệu thái độ khinh thường đối với các vấn đề đạo đức.

NGHỊCH DỊ

(Thuật ngữ dịch từ tiếng Italia: *grottesco* và tiếng Pháp *grotesque*; cũng có cách dịch khác, là *thô kệch* hoặc *kỳ quặc*).

Một kiểu tổ chức hình tượng nghệ thuật (hình tượng, phong cách, thể loại) dựa vào huyễn tưởng, vào tính trào phúng, vào tính ngụ ngôn, ngụ ý, vào sự kết hợp và tương phản một cách kỳ quặc cái huyền hoặc và cái thực, cái đẹp và cái xấu, cái bi và cái hài, cái giống thực và cái biếm họa.

Trong lịch sử và lý luận văn học, nghịch dị khi thì được xem là thủ pháp của cái hài, khi thì được xem là mức sắc sảo của châm biếm, khi thì được nhấn mạnh ở tính táo bạo của hình tượng huyễn tưởng. Với tất cả những phương thức phương tiện ấy và những phương thức phương tiện khác của sự miêu tả nghệ thuật, nghịch dị nổi bật như một kiểu ước lệ đặc thù, phô trương một cách công nhiên và chủ ý, nó tạo ra một thế giới nghịch dị, - một thế giới dị thường, phi tự nhiên, lạ kỳ, như chính tác giả của nó muốn trình bày. Nó khác với văn học giả tưởng vốn cho phép tin một cách giả định (thỏa thuận tạm thời với độc giả) rằng cái thế giới do nghệ sĩ tạo ra kia là thực; nó cũng khác với châm biếm vốn thường đưa cái phi lôgic kiểu nghịch dị vào trật tự thông thường và tự nhiên - nhìn bề ngoài - của sự vật. Mỹ học của nghịch dị dường như không cần đến sự viện cớ khách quan, logic. Đặc tính của nó là đảo lộn mạnh những "hình thức

của bản thân đời sống"; sự đảo lộn này không chỉ ở những lớp những tầng nhất định mà bao trùm toàn bộ không gian nghệ thuật của tác phẩm. Chính hình thức nghịch dị rất tôn thờ sự tự do của hư cấu, nó đòi hỏi phải kết hợp các thái cực, nó phá hủy những hình thức khô cứng đã quen được thừa nhận của tư duy và hành động ở mọi phạm vi của tồn tại.

Nghịch dị là kiểu hình tượng đã có từ xa xưa, nó đã có trong các hệ thần thoại, trong cổ ngữ của mọi dân tộc, duy chỉ có sự khác biệt là khi đó nó chưa là "thủ pháp nghệ thuật": việc miêu tả những quái tượng quái vật, những nhân sư (sphinx), nhân mã (centaure) thoạt đầu biểu thị niềm tin hoàn toàn rằng chúng có thực. Các tác phẩm của Lukianos, hài kịch của Aristophanes và Plautus đều có dùng thủ pháp nghịch dị. Là hình thức đặc trưng cho văn hóa dân gian, nhất là hội cải trang ở châu Âu trung đại, nghịch dị biểu hiện quan niệm duy vật tự phát của dân gian về tồn tại.

Đỉnh cao của "chủ nghĩa hiện thực nghịch dị" (thuật ngữ của M. Bakhtin) là *Gargantua và Pantagruel* của F. Rabelais. Các nguyên tắc quy định cấu trúc hình tượng của nghịch dị thời Phục Hưng là: thái độ đối với thời gian, đối với sự hình thành, và gắn với hai nguyên tắc trên là tính lưỡng trị (ambivalent), là việc miêu tả một cách chỉnh thể, không tách biệt cả hai cực của sự hình thành: cả cái mới lẫn cái cũ, cả cái chết chóc lẫn cái sinh thành. Tiếng cười do hình tượng nghịch dị gây nên cũng mang tính hai chiều: nó vừa phủ định vừa khẳng định, và do vậy nó khác với tiếng

cười châm biếm của thời cận đại. Chất nghịch dị thời Phục Hưng, gắn với cảm quan hội cải trang, diễn đạt cảm quan về tính tương đối đầy vui nhộn và tính "không hoàn tất" vĩnh cửu của tồn tại. Nó cũng thấm nhuần sự phục hồi cho thân xác thấm nhuần tinh thần chống khổ hạnh một cách ngạo ngược. Âm hưởng của kiểu nghịch dị này bộc lộ ở *Ca tụng Ngu Si* của Erasmus, ở hài kịch mặt nạ (commedia dell' arte) Italia, ở hình tượng những nhân vật đùa nghịch Falstaph và Caliban của Shakespeare.

Tuy nhiên, từ sau thời Phục Hưng, truyền thống văn hóa cười dân gian mất đi, nghịch dị cũng đánh mất xu hướng và khả năng biểu hiện một cách lưỡng trị toàn vẹn những mâu thuẫn chính yếu của tồn tại. Không phải ngẫu nhiên mà văn hóa chính thống thời trung đại thích dùng nghịch dị để xây dựng những hình tượng Quỷ Sứ và Tật Xấu: tiếng cười nghịch dị ở đây đã trở nên tiếng cười gây sợ hãi một cách đơn điệu, nghiêng về tố giác một cách thụ động, tiêu cực.

Văn học Khai Sáng xây dựng kiểu nghich dị mang tính châm biếm sắc sảo, tố cáo cái thế giới vô học và bạo lực (J. Swift). Các nhà lãng mạn dùng nghịch dị để nhấn mạnh rằng không thể nào thanh toán được những đối kháng có cơ sở thế giới quan, nhất là đối kháng giữa cái thẩm mỹ và cái đạo lý (V. Hugo). Các nhà lãng mạn Đức phân chia rạch ròi trong thế giới kiểu nghịch dị "thiện" và "ác", tách rời đến mức đối lập chúng với nhau; tiếng cười mang hình thức mỉa mai và châm chích cay độc (E.T.A. Hoffmann). Ở thi pháp

hiện thực chủ nghĩa thế kỷ XIX, nghịch dị có tính cụ thể, tính định hướng xã hội triệt để và sắc sảo. Cảm hứng tố cáo và phủ định đạt tới đỉnh cao trong kiểu nghịch dị châm biếm (*Lịch sử một thành phố* của M. Saltykov-Schedrin).

Ở thế kỷ XX, nghịch dị lại trở thành một hình thức tiêu biểu của nghệ thuật, nhất là một loạt khuynh hướng "hiện đại chủ nghĩa" (chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa siêu thực, kịch phi lý...). Xu thế của kiểu nghịch dị này là sự biến hóa đột ngột từ thế giới quen thuộc "của ta" thành thế giới xa lạ và thù nghịch, do "nó" cai quản; "nó" là một thế lực phi nhân và không thể hiểu được, một "tính tất yếu tuyệt đối" biến con người thành con rối; nghịch dị thấm nhuần "nỗi sợ sống", thấm nhuần ý thức về tính phi lý của tồn tại (E. Ionesco, S. Beckett, J. Barth). Các môtip nghịch dị có mặt trong sáng tác của một loạt nghệ sĩ lớn của thế kỷ XX; thế giới nghịch dị ở họ nói chung không loại trừ nguyên tắc hiện thực (*Hóa thân* và *Vụ án* của F. Kafka, các vở kịch của L. Pirandello). Kiểu nghịch dị hiện thực chủ nghĩa (của H. Wells, K. Čapek, B. Brecht, J. Heller...) vẫn thiên về tố cáo một chiều nhưng hướng tới sự luận bàn triết lý về những xung đột xã hội và tinh thần của thế kỷ XX. Đáng chú ý là tiểu thuyết *Nghệ nhân và Margarita* của M. Bulgakov trong đó các môtip nghịch dị được sử dụng cùng với truyền thống "trào phúng menippée" của văn học cổ đại.

Với tư cách là một yếu tố phong cách, một thủ pháp hài hước sắc sảo, nghịch dị được sử dụng trong một loạt thể loại

hài hước, hoạt kê hiện đại như: *pamphlet* (văn đả kích), *farce* (kịch hề), *feuilleton* (văn tiểu phẩm).

NGHỊCH LÝ

Một châm ngôn hoặc một phán đoán mà nội dung của nó bất đồng rõ rệt - so với ý kiến đã được số đông chấp nhận, đã thành truyền thống, hoặc so với lẽ phải thông thường (đôi khi chỉ là bề ngoài). Nghịch lý thường được thể hiện bằng hình thức hóm hỉnh, sắc sảo, nó gần với cách ngôn và mang đặc tính của cái hài. Bất cứ nghịch lý nào cũng có vẻ như là sự phủ định cái ý kiến dường như đúng đắn một cách đương nhiên và vô điều kiện. Bản thân nghịch lý có khả năng thuyết phục và gây ấn tượng một cách độc lập với sự sâu sắc và đúng đắn của phát ngôn, do chỗ nó có tính độc đáo, có sự bạo dạn đến mức xấc xược, có nét hóm hỉnh. Vì vậy nó trở thành một thủ pháp hữu hiệu của lời diễn thuyết, của văn tranh luận và châm biếm, của giai thoại hiện đại, của diễu nhại. Nghịch lý thường "lộn trái" những phương châm và huấn thị thông dụng ("*Ngày mai đừng hoãn cái việc có thể để đến ngày kia*" - O. Wilde); nó có thể biểu đạt một ý tưởng sâu sắc kết hợp với sự diễu nhại mang tính tố cáo ("*Giờ đây chúng ta tuyên bố sẽ không bao giờ làm nô lệ; vậy thì chúng ta sẽ chấm dứt được chế độ nô lệ chừng nào chúng ta thôi không bao giờ làm ông chủ*" - B. Shaw). Nhiều câu tục ngữ mang tính nghịch lý ví dụ tục ngữ của người Anh: "*Địa ngục được lát bằng những ý định thánh thiện*". Về nguyên tắc,

nghịch lý có thể là cơ sở của các tình huống cốt truyện và của cả tác phẩm (*Nghịch lý về diễn viên* của D. Diderot, *Viên đại thần* của I.A. Krylov, v.v.)

NGHIÊN CỨU CHỨC NĂNG-LỊCH SỬ

Một ngành của nghiên cứu văn học, khảo sát hoạt động chức năng của văn học qua các thời đại lịch sử, tìm hiểu xem các tác phẩm văn học "sống" ra sao trong ý thức công chứng, tìm hiểu sự năng động lịch sử của các "cách đọc" tác phẩm và danh tiếng của các nhà văn. Cứ liệu cho nghiên cứu chức năng-lịch sử là toàn bộ những cách lý giải tác phẩm từ phía giới phê bình, học giả và độc giả bình thường, toàn bộ những cách phiên giải (dàn dựng sân khấu, dựng phim, vẽ theo đề tài tác phẩm...) ở các diễn viên, đạo diễn, họa sĩ và các nhà hoạt động nghệ thuật. Trong nghiên cứu chức năng-lịch sử: văn học được khảo sát qua sự tiếp nhận nó trong văn cảnh văn hóa xã hội biến động; sáng tác văn học được nhận thức qua việc nó thực hiện những chức năng vốn được xác định bởi lập trường tinh thần và thị hiếu thẩm mỹ cả của những người sáng tác ra nó, lẫn của những tầng lớp công chúng cùng thời và các thế hệ sau; tác phẩm ứng với các "tầm" chờ đợi của độc giả; những cách đọc đã có từ quá khứ về tác phẩm được ý thức như là điều kiện cần thiết cho một cách hiểu phù hợp với nó. Người nghiên cứu lĩnh vực này phải có năng lực hiểu biết những phản xạ đối với văn bản văn học từ phía những con người khác nhau về quan niệm, thị hiếu,

truyền thống. Đây là bộ môn tiếp giáp với xã hội học văn học (là bộ môn nghiên cứu thị hiếu và sở thích của các tầng lớp độc giả, nghiên cứu sự biến sinh xã hội lịch sử của sáng tác văn học) và tâm lý học tiếp nhận nghệ thuật. Nguyên tắc xuất phát của bộ môn nghiên cứu chức năng lịch sử là coi văn học không chỉ như tổng số các văn bản ngôn từ mà còn với tư cách một quá trình giao tiếp, trong đó vai trò sáng tạo tích cực còn thuộc về cả công chúng tiếp nhận nữa. Tương tự nghiên cứu biến sinh lịch sử, nghiên cứu chức năng lịch sử cũng khảo sát văn học trong "thời gian lớn" (thuật ngữ của M. Bakhtin), triệt để bác bỏ cách xem xét chỉ gắn sáng tác văn học với thời đại mà nó ra đời.

Sự quan tâm của công chúng đến văn học quá khứ (kể cả giá trị cổ điển) vốn không ổn định đều đều: từ thời nọ sang thời kia nó hoặc tăng lên hoặc giảm đi. Đặc biệt hay bị biến động là danh tiếng nhà văn và sự đánh giá tác phẩm trong thời gian lịch sử gần với nó, khi sự đối lập mang tính luận chiến giữa các tác giả mới và các bậc tiền bối gần họ đang bị cường điệu: một sự kiện văn học thoạt đầu được coi là độc đáo, tầm cỡ, thường khi bị thế hệ sau coi như không mấy quan trọng, thậm chí coi như đã lạc hậu, đã trở thành dinh lũy của sự thủ cựu. Trong sự biến động của dư luận văn học và danh tiếng nhà văn, vai trò quyết định thường thuộc về tâm lý chán ghét của độc giả đối với những "thần tượng" của lớp người già cùng thời mình. Trong khi đó thứ văn học đã xa cách về mặt lịch sử lại được coi là có giá trị, và ít khi gây thành tranh luận. Do vậy, việc đặt vào "thời gian lớn" sẽ

cho thấy danh tiếng nhà văn mang tính ổn định hơn, mặc dầu vẫn có sự biến động.

Nghiên cứu chức năng-lịch sử thường tập trung trước hết vào hiện tượng "sống lâu dài qua các thời đại" (trường tồn) của những tác phẩm đã trở thành cổ điển; đồng thời nó cũng tìm hiểu tính quy luật của việc đông đảo công chúng hứng thú với những tác phẩm chất lượng không cao. Nghiên cứu chức năng lịch sử đối với văn học đã được tiến hành từ thế kỷ XIX (A. Veselovski khảo sát việc các nhà nhân văn thông thái thế kỷ XIV lý giải sáng tác của Dante; F. F. Zelinski khảo sát việc tiếp nhận Cicero); sang thế kỷ XX được tiếp tục bởi nhiều học giả khác của Nga (I.N. Rozanov, Zhirmunski, M.P. Alexeev). Việc đề xuất và luận chứng cho hướng nghiên cứu này thuộc về nhiều học giả Nga (Veselovski, A. Beletzki, M. Bakhtin) và châu Âu (E. Henneken, Ja. Mukarovski, F. Vodiska).

NGHIÊN CỨU SO SÁNH-LỊCH SỬ

Cũng được gọi là *văn học so sánh*. Một chuyên ngành của văn học sử, nghiên cứu những liên hệ và quan hệ văn học mang tính quốc tế (liên dân tộc), những tương đồng và khác biệt giữa các hiện tượng văn học ở các nước khác nhau. Sự tương đồng của các dữ kiện văn học có thể có cơ sở ở sự tương đồng về sự phát triển xã hội và văn hóa giữa các dân tộc (quốc gia), hoặc có cơ sở ở sự xúc tiếp về văn hóa và văn học giữa các dân tộc (quốc gia). Do vậy người ta phân biệt những tương

đồng mang tính loại hình của quá trình văn học, và những liên hệ và ảnh hưởng văn học. Hai phương diện nghiên cứu này tuy có tương tác, nhưng không được lẫn lộn.

Tiền đề của nghiên cứu so sánh-lịch sử là tính thống nhất về mặt phát triển xã hội-lịch sử của nhân loại. Do có sự giống nhau về các quan hệ xã hội ở các dân tộc khác nhau nên có thể quan sát thấy những tương đồng loại hình-lịch sử trong sự phát triển của các nền văn học khác nhau ở cùng một thời đại lịch sử. Đối tượng của nghiên cứu so sánh-lịch sử có thể là những tác phẩm, thể loại, phong cách, khuynh hướng nhất định, những đặc điểm ở sáng tác của những nhà văn nhất định. Ví dụ những nét tương đồng của các dân tộc phương Đông và phương Tây: thời trung đại được bộc lộ ở sử thi anh hùng dân gian; thời quân chủ cực thịnh, - ở thơ trữ tình hiệp sĩ của các ca nhân (troubadour) xứ Provence, ở thơ tình Ả-rập cổ điển, ở tiểu thuyết hiệp sĩ của phương Tây và tiểu thuyết chương hồi của Đông Á, v.v. Ở văn học cận đại và hiện đại của các dân tộc châu Âu, có thể nhận thấy một trình tự đều đặn của những khuynh hướng mang tính quốc tế: Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa siêu thực, v.v.

Sự tương đồng về con đường phát triển văn học của các dân tộc khác nhau thường đan chéo với những xúc tiếp và ảnh hưởng mang tính quốc tế. Tuy vậy, chỉ có thể có sự ảnh hưởng nếu có nhu cầu nội tại cho một sự "nhập khẩu" về

văn hóa, tức là có những xu thế phát triển tương tự ở xã hội ấy, văn học ấy. Mọi sự ảnh hưởng văn học đều gắn với việc làm biến đổi ít nhiều cái hình mẫu vay mượn, tức là gắn với sự cải biến một cách sáng tạo cho phù hợp với trình độ phát triển của dân tộc và truyền thống văn học dân tộc, với đặc sắc cá tính sáng tạo của nhà văn; những khác biệt như vậy cũng rất hệ trọng đối với nghiên cứu so sánh-lịch sử.

Ảnh hưởng văn học không chỉ diễn ra trong phạm vi văn học cùng thời. Di sản của các nhà văn lớn trong quá khứ vẫn tiếp tục tác động đến hiện tại (ví dụ văn học cổ đại Hy La đối với thời đại Phục Hưng và thời chủ nghĩa cổ điển ở châu Âu). Do vậy có vấn đề trường tồn: tác phẩm của nhà văn "sống" qua các thời đại lịch sử khác nhau, ở các dân tộc khác nhau (ví dụ Shakespeare, Goethe, L. Tolstoi, F. Dostoievski...). Vấn đề này gắn với lịch sử lý giải tác phẩm của nhà văn trong phê bình văn học, với lịch sử dịch thuật văn học.

Liên hệ và quan hệ quốc tế giữa các nền văn học là một phạm trù lịch sử, mang những mức độ và dạng thức khác nhau trong những điều kiện lịch sử khác nhau. Từ thế kỷ XIX chúng đã trở nên năng động; những năm 1827-1830, Goethe nêu khẩu hiệu về "một nền văn học chung toàn thế giới" gồm những thành phần có giá trị nhất mà tất cả các dân tộc đã sáng tạo ra ở mọi trình độ phát triển lịch sử. Đến giữa thế kỷ XX, ngành nghiên cứu so sánh lịch sử ngày càng chú ý nhiều hơn đến các nền văn học của các nước, các dân tộc trước kia ít được biết đến do cách biệt với châu Âu hoặc

do còn lạc hậu về trình độ phát triển lịch sử (Xem thêm: *văn học so sánh*).

NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

Một chuyên ngành khoa học xã hội và nhân văn mà đối tượng nghiên cứu là nghệ thuật ngôn từ (văn học). Ở trình độ hiện đại, "nghiên cứu văn học" trở thành tên gọi chung cho nhiều bộ môn nghiên cứu tương đối độc lập, tiếp cận cùng một đối tượng nghiên cứu (văn học) từ những góc độ khác nhau. Theo truyền thống, nghiên cứu văn học gồm ba bộ môn chính: 1) *Lý luận văn học* nghiên cứu những quy luật chung của cấu trúc và sự phát triển văn học; 2) *Lịch sử* văn học (hoặc *văn học sử*) thiên về việc nghiên cứu văn học quá khứ, khảo sát nó như một quá trình, hoặc khảo sát một trong số các thời điểm của quá trình ấy; 3) *Phê bình văn học* chú ý đến trạng thái "hiện tại", "hôm nay" của văn học cùng thời, nó cũng chú ý lý giải văn học quá khứ từ quan điểm những vấn đề xã hội và nghệ thuật hiện thời; phê bình văn học không nhất thiết thuộc về nghiên cứu văn học như một khoa học. Ngoài ra, khoảng từ những năm 1970 ở một số nước đã xuất hiện bộ môn phương pháp luận nghiên cứu văn học.

Một bộ phận rất quan trọng của nghiên cứu văn học là *thi học* - bộ môn này nghiên cứu cấu trúc của các tác phẩm và phức hợp tác phẩm, của sáng tác ở nhà văn nói chung, của các khuynh hướng văn học, của các thời đại văn học. Ở bình

diện lý luận văn học, thi học cung cấp một thi học đại cương, tức là khoa học về cấu trúc của bất kỳ tác phẩm văn học nào; ở bình diện văn học sử, môn thi học lịch sử nghiên cứu sự phát triển của các cấu trúc nghệ thuật xét trong tổng thể và trong các thành tố của chúng; việc áp dụng các nguyên tắc của thi học vào phê bình văn học thể hiện sự phân tích tác phẩm cụ thể về tư tưởng, nghệ thuật, cấu trúc. *Phong cách học* phần nhiều giống với vị trí của thi học trong nghiên cứu văn học: nó có thể tham gia vào lý luận văn học, vào thi học đại cương, vào văn học sử, vào phê bình văn học.

Sau các bộ môn hàng đầu nói trên, người ta chú ý tới sự nảy sinh của những bộ môn ở hàng thứ hai, gồm: 1) Những bộ môn lý thuyết và lịch sử có đối tượng hẹp hơn, ví dụ: lý thuyết phê bình văn học, lịch sử phê bình văn học, lịch sử thi học (khác với thi học lịch sử), lý thuyết phong cách, v.v. Cần chú ý có sự chuyển đổi các bộ môn này sang bộ môn kia, ví dụ phê bình văn học, với thời gian, sẽ trở thành tài liệu cho văn học sử, cho thi học lịch sử, v.v. 2) Những bộ môn bổ trợ của nghiên cứu văn học như: lưu trữ học của nghiên cứu văn học, thư mục học về sáng tác và nghiên cứu văn học, văn bản học, cổ văn tự học, khảo thích và bình chú văn bản, v.v. Giữa thế kỷ XX có sự gia tăng vai trò của các phương pháp toán học (nhất là thống kê) trong nghiên cứu văn học, nhất là các lĩnh vực nghiên cứu câu thơ, phong cách học, văn bản học..., trên hướng này đã xuất hiện *ký hiệu học*. Các bộ môn bổ trợ là cơ sở thiết yếu cho các bộ môn chính; đồng thời trong quá trình phát triển và phức tạp hóa, ở chúng có thể lộ rõ những

nhiệm vụ khoa học và chức năng văn hóa độc lập (ví dụ vị trí của ngành nghiên cứu Hán Nôm ở Việt Nam từ hai chục năm cuối thế kỷ XX).

Nghiên cứu văn học có sự liên hệ đa dạng với các khoa học nhân văn khác: 1) Một số ngành là cơ sở phương pháp luận của nó (triết học, mỹ học, giải thích học /hermeneutik- ở châu Âu, là ngành giải thích, cắt nghĩa văn bản/); 2) Một số ngành gần với nó về nhiệm vụ hoặc đối tượng nghiên cứu (nghiên cứu văn hóa dân gian tức folklore học, nghệ thuật học đại cương); 3) Một số ngành cùng chung xu hướng nhân văn (sử học, tâm lý học, xã hội học); 4) Riêng đối với ngữ học, nghiên cứu văn học có sự liên hệ về nhiều mặt: cùng chung tài liệu nghiên cứu (ngôn ngữ với tư cách phương tiện giao tiếp và với tư cách "yếu tố thứ nhất" của văn học), gần gũi nhau về chức năng nhận thức của ngôn ngữ và hình tượng, ngoài ra còn có sự tương đồng nhất định về cấu trúc. Trước đây, nghiên cứu văn học và các ngành nhân văn học khác được gộp vào khái niệm ngữ văn học (philologie) như một khoa học tổng hợp, nghiên cứu văn hóa tinh thần trong các dạng biểu hiện ngôn ngữ, văn tự, văn học; ở thế kỷ XX, khái niệm ngữ văn học thường trỏ chung hai ngành nghiên cứu văn học và ngữ học, và theo nghĩa hẹp, thường trỏ các bộ môn văn bản học và phê bình văn bản.

Những mầm mống của các tri thức nghệ thuật học và nghiên cứu văn học đã có từ xa xưa, dưới dạng một số ý niệm trong thần thoại cổ đại. Một số nhận xét về nghệ thuật còn

được lưu giữ trong những tác phẩm xưa nhất của nhân loại như *Vệ-đà* (Ấn Độ, thế kỷ X - II tr.CN.), *Kinh thi* (Trung Quốc, XI-VI tr.CN.), *Iliade* và *Odyssée* (Cổ Hy Lạp, VIII - VII tr.CN.). Ở Trung Quốc, trứ tác xưa nhất về nghệ thuật là *Nhạc ký*, tương truyền của Công Tôn Ni Tử (đầu thời Chiến Quốc, thế kỷ V tr.CN.) nhưng nhiều tư tưởng về nghệ thuật và văn học trước đó đã được nêu bởi Khổng Tử, Lão Tử. Ở châu Âu các quan niệm đầu tiên về nghệ thuật và văn học được đề xướng bởi các nhà tư tưởng cổ Hy Lạp (như Platon, Aristoteles), cổ La Mã (Horatius - 65 - 8 tr.CN.). Khâu nối giữa nghiên cứu văn học của thời cổ đại Hy La và của thời cận đại ở châu Âu là văn học Byzance và văn học La tinh của các dân tộc Tây Âu. Nghiên cứu văn học ở thời trung đại thiên về hướng thư tịch học và bình chú, đồng thời cũng phát triển việc nghiên cứu ở các lĩnh vực thi học, văn hùng biện, âm luật. Thời Phục Hưng gắn với việc xây dựng những hệ thi pháp đáp ứng các điều kiện địa phương và dân tộc. Thời đại chủ nghĩa cổ điển gắn với xu hướng hệ thống hóa các luật lệ của nghệ thuật, đồng thời gắn với tính chất quy phạm của lý luận nghệ thuật, tiêu biểu là *Nghệ thuật thi ca* (1674) của Boileau. Ở thế kỷ XVII-XVIII nổi lên xu hướng chống quy phạm trong cách hiểu các loại hình và loại thể văn học, tiêu biểu là *Kịch lý Hamburg* (1767-1769) của Lessing, được coi như sự chuẩn bị cho lý luận văn học của chủ nghĩa lãng mạn. Thế kỷ XVIII là thời xây dựng những cuốn văn học sử đầu tiên: *Lịch sử văn học Italia* (1772-1782) của J. Tiraboski, *Văn học cổ đại và cận đại* (1799-1805) của J. Lagarp. Quan điểm

lịch sử xuất hiện, xung đột với xu hướng quy phạm. Từ nửa đầu thế kỷ XIX, trong nghiên cứu văn học ở châu Âu bắt đầu hình thành các trường phái với ý thức về phương pháp luận và tư tưởng nghiên cứu: trường phái thần thoại của J. Grimm (Đức), phương pháp tiểu sử của Sainte-Beuve (Pháp), trường phái văn hóa-lịch sử của H. Taine (Pháp), khuynh hướng xã hội dân chủ trong bình luận văn học của Belinski, Tchernyshevski, Dobroliubov (Nga), trường phái tâm lý học (W. Wundt), nghiên cứu văn học so sánh (F. Baldensperger, Van Tieghem). Sang thế kỷ XX càng thêm nhiều xu hướng, trường phái mới: trường phái hình thức ở Nga, phân tâm học, chủ nghĩa cấu trúc, phê bình mới, xã hội học văn học, ký hiệu học, v.v. Ở các nước gắn với khối Cộng đồng xã hội chủ nghĩa (1945-1991) hình thành và phát triển ngành nghiên cứu văn học theo quan điểm chủ nghĩa Mác-Lênin.

Ở phương Đông, tư tưởng văn học hình thành với những hệ thống riêng. Ở Ấn Độ, vấn đề cấu trúc nghệ thuật được nêu trong mối liên hệ với các học thuyết về tâm lý cảm thụ nghệ thuật (luận văn *Natiashastra*, tương truyền của Bharata, khoảng thế kỷ IV), về ý nghĩa hàm ẩn của tác phẩm nghệ thuật (*Thuyết đồng vọng* của Anandavardhana, thế kỷ IX). Tư tưởng văn học, mỹ học cổ đại và trung đại Trung Hoa hình thành trong sự liên hệ mật thiết với các chủ thuyết lớn về triết học (Nho giáo, tư tưởng Lão-Trang, Phật giáo), dưới dạng một loạt khái niệm như: đạo, đức, phong, khí, văn, thi, phú, tỉ, hứng, tụng, v.v. Xu hướng chung của nghiên cứu văn học ở phương Đông từ thời cận đại trở về trước là

sử dụng các phương pháp lý thuyết đại cương và mỹ học đại cương; bên cạnh đó một số ngành như thư tịch học, văn bản học cũng sớm phát triển với nhiều thành tựu; việc nghiên cứu văn học ở bình diện lịch sử và bình diện tiến hóa chỉ mới xuất hiện từ cuối thế kỷ XIX - đầu XX do tiếp nhận ảnh hưởng của học thuật châu Âu.

NGOA DỤ

Một phương thức tu từ ngược với *khinh từ*; một thủ pháp nghệ thuật; cơ sở của ngoa dụ là phóng đại, cường điệu đặc tính, quy mô của đối tượng hoặc hiện tượng được miêu tả.

Ví dụ: "*Con rận bằng con ba ba /Đêm nằm nó ngáy cả nhà thất kinh*"(Ca dao Việt Nam);

"*Ngày vui ngắn chẳng tày gang*" (Nguyễn Du);

"*Chén sầu đổ ướt tràng giang*" (Nguyễn Bính).

Ngoa dụ là một kiểu ước lệ nghệ thuật; nó được dùng vào văn bản để tăng tính biểu cảm.

Ví dụ: "*Ước gì sông hẹp một gang / Bắc cầu dải yếm cho chàng sang chơi*" (Ca dao Việt Nam);

"*Bao giờ cây cải làm đình / Gỗ lim thái ghém thì mình lấy ta / Bao giờ chạch đẻ ngọn đa / Sáo đẻ dưới nước thì ta lấy mình*" (Ca dao Việt Nam). Ngoa dụ thường có trong các sáng tác dân gian, trong thơ lãng mạn chủ nghĩa, trong các tác phẩm thuộc các thể tài trào phúng.

NGOẠI ĐỀ TRỮ TÌNH

Cũng được gọi là *trữ tình ngoại đề*. Một hình thức của ngôn từ tác giả; là ngôn từ của tác giả kiêm người trần thuật, bị chệch ra ngoài ("đi lạc") việc miêu tả các sự kiện trong cốt truyện, nhằm bình luận và đánh giá về chúng, hoặc về những điều khác, không trực tiếp gắn với hành động của tác phẩm. Ví dụ ở *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, trong mạch kể chuyện, thỉnh thoảng tác giả dừng câu chuyện lại, nhường chỗ cho những lời bình luận, cảm thán của mình. Vừa thuật xong việc Thúy Kiều nhảy xuống sông Tiền Đường tự tử tác giả giành một đoạn 10 câu thơ lục bát: "*Thương thay cũng một kiếp người / Hại thay mang lấy sắc tài làm chi / Những là oan khổ lưu ly / Chờ cho hết kiếp còn gì là thân* !...". Đó là một trong số rất nhiều đoạn ngoại đề trữ tình ở văn bản *Truyện Kiều*.

Tính ước lệ và tính xúc cảm của ngôn từ thi ca khiến cho ngoại đề trữ tình thường phổ biến trước hết ở các tiểu thuyết bằng thơ, truyện thơ. Nhưng ngoại đề trữ tình cũng có thể có ở những tác phẩm văn xuôi, đó là những đoạn mang tính biểu cảm cao hơn hẳn so với trần thuật trong cốt truyện (ví dụ có những đoạn như vậy trong *Những linh hồn chết* của N.V. Gogol).

Ngoại đề trữ tình trực tiếp đi vào thế giới tư tưởng, lý tưởng của tác giả, giúp vào việc xây dựng hình tượng tác giả như một người trò chuyện "tâm giao" với độc giả.

NGÔN NGỮ

(Đây là nói về *ngôn ngữ tự nhiên*; để phân biệt với thuật ngữ "ngôn ngữ" ở nghĩa rộng trỏ mọi hệ thống ký hiệu, hoặc cũng được dùng như một từ ẩn dụ để trỏ khái niệm "phong cách"). Hệ thống các phương tiện ngữ âm, từ vựng và ngữ pháp, giúp cho việc khách thể hóa hoạt động tư duy, và làm công cụ giao tiếp, trao đổi các suy nghĩ, hiểu biết lẫn nhau giữa người với người trong xã hội. Ngôn ngữ là phương tiện bảo lưu và truyền thông tin; là một trong những phương tiện điều chỉnh hành vi của con người. Ngôn ngữ tồn tại dưới dạng nói (lời, tiếng; lời nói, tiếng nói) và dạng viết (chữ, văn tự).

Trên trái đất có khoảng 2500 ngôn ngữ khác nhau, đó là những ngôn ngữ của bộ tộc, sắc tộc, dân tộc. Tuy có những khác biệt nhưng các ngôn ngữ đều có những quy luật chung: tổ chức một cách hệ thống các đơn vị của ngôn ngữ.

Ngôn ngữ dân tộc là phương tiện giao tiếp bằng lời nói và chữ viết của một cộng đồng dân tộc; nó được hình thành ở thời kỳ dân tộc phát triển thành quốc gia; tức là thành một cộng đồng người dùng chung một ngôn ngữ, sống chung trên một lãnh thổ, cùng chung một đời sống kinh tế, có chung một số đặc điểm về tính cách và về văn hóa. Ngôn ngữ dân tộc là ngôn ngữ toàn dân, nó bao gồm toàn bộ các biến thức về phương ngữ, ngôn ngữ thông tục, ngôn ngữ văn học (ngôn ngữ viết); các biến thức này được thống nhất bởi có chung một vốn từ cơ bản, một hệ thống ngữ pháp và (ở mức độ nhất định) một hệ thống ngữ âm. Cấu trúc thực tại của

ngôn ngữ dân tộc thống nhất bởi những yếu tố hằng xuyên tạo ra khả năng hiểu biết lẫn nhau giữa những con người nói cùng một ngôn ngữ dân tộc.

Trong thực tiễn văn hóa-lịch sử, có những ngôn ngữ được dùng ở nhiều dân tộc khác nhau (ví dụ chữ La tinh ở châu Âu trung đại, tiếng Ả-rập ở các nước theo đạo Hồi, chữ Hán ở Đông Á trung đại...), đồng thời có những dân tộc sử dụng một vài ngôn ngữ khác nhau. Vì vậy, bên cạnh phương thức miêu tả các nền văn học trên thế giới trong sự liên hệ với đời sống văn hóa lịch sử của từng quốc gia dân tộc (ví dụ: văn học Việt Nam, văn học Pháp, v.v.), còn có phương thức miêu tả văn học thế giới trong sự liên hệ với từng ngôn ngữ được dùng chung (ví dụ văn học chữ La tinh ở châu Âu từ thế kỷ VI đến thế kỷ XVII; văn học chữ Hán ở Đông Á thời trung đại; văn học chữ Tây Ban Nha, văn học chữ Anh, văn học chữ Pháp... ở bản địa và nước ngoài thời cận hiện đại...).

NGÔN NGỮ NHÂN TẠO

Những hệ thống ký hiệu tương đồng với các ngôn ngữ tự nhiên, thực hiện một số chức năng tương tự ngôn ngữ tự nhiên, nhưng bản thân chúng lại là sản phẩm của hoạt động chế tạo có mục đích của con người. Trong máy tính hiện đại, các "ngôn ngữ thông tin" có vai trò lớn. Từ thế kỷ XVII-XVIII Ja.A. Komenski, G. Leibniz, I. Newton... đã nêu ý tưởng về một ngôn ngữ quốc tế với tư cách là sự phân loại

các khái niệm theo logic. Cuối thế kỷ XIX đã có một số dự án về những ngôn ngữ bổ trợ, giúp vào việc giao tiếp; chúng được mô phỏng các sinh ngữ, tức là các ngôn ngữ dân tộc (ví dụ: "volapuc" do I. Scheiler đề xuất 1880; "esperanto"...) Từ đầu thế kỷ XX xuất hiện nhiều dự án nữa: "interlingua" hoặc "tiếng La tinh không biến cách" (của J. Peano, 1908); "ido"- là ý đồ cải tiến "esperanto" (L. de Baufron, 1907); "occidental" - hay là "interlingue" (E. Vall, 1922); "novial" (O. Espersen, 1928) rồi một "interlingua" nữa (A. Howd, 1950), v.v.

Trong số ngôn ngữ nhân tạo, esperanto được phổ biến hơn cả. Nó được một thầy thuốc người Warsawa (Ba Lan) là L. Zamenhof chế tác năm 1887; chính bí danh của ông trở thành tên gọi của nó. Esperanto sử dụng các từ căn (gốc từ) của các ngôn ngữ châu Âu, có thêm vài chục phụ tố để tạo ra các khái niệm khác nhau. Từ năm 1905 có hội nghị quốc tế hàng năm của Hiệp hội Esperanto quốc tế. Bằng esperanto đã xuất bản các tạp chí, công trình nghiên cứu, tác phẩm văn học; esperanto đã được dùng để dịch *Kinh Thánh* Ki Tô giáo, ngụ ngôn Ézope, *Eneide, Hamlet, Faust*, v.v. Sáng tác nghệ thuật bằng esperanto với tư cách những thử nghiệm ngữ văn học, hiện vẫn chưa thành công.

NGÔN NGỮ VĂN HỌC

Dạng thức đã được chỉnh lý của ngôn ngữ toàn dân, được những người dùng ngôn ngữ này coi là chuẩn mực.

Theo nghĩa rộng, ngôn ngữ văn học là ngôn ngữ được dùng trong các phương tiện thông tin đại chúng (báo chí, phát thanh, truyền hình, xuất bản phẩm), nhà trường, sân khấu, khoa học, văn học (nghệ thuật ngôn từ), giấy tờ quan phương-sự vụ. Ngôn ngữ văn học đối lập với ngôn ngữ thông tục, các phương ngữ khu vực (của từng vùng lãnh thổ), các phương ngữ xã hội (của từng giới hẹp). Các chuẩn mực ngôn ngữ văn học là các chuẩn mực toàn dân, nhằm mục đích chính là để toàn dân đều hiểu được.

Ngôn ngữ văn học là kết quả của sự sáng tạo tập thể, là một trong những thành tựu văn hóa chung của dân tộc nói bằng ngôn ngữ này. Phạm vi ứng dụng quan trọng của nó chính là văn học (nghệ thuật ngôn từ). Tuy nhiên vẫn thường có những lầm lẫn giữa các khái niệm "ngôn ngữ văn học" và "ngôn ngữ của văn học" (tức là "ngôn từ nghệ thuật").

Ngôn ngữ văn học dưới dạng viết không chỉ được dùng trong văn học, mà còn được dùng cho các tác phẩm khoa học, báo chí, giấy tờ sự vụ; nó còn được dùng dưới dạng nói, tức là lời hội thoại, nhất là ở các giao tiếp công cộng và chính thống (quan phương). Ngôn ngữ được dùng ở sáng tác văn học không chỉ đóng khung trong phạm vi các chuẩn mực ngôn ngữ văn học; các nhà văn còn sử dụng các thành phần ngôn ngữ thông tục, phương ngữ, biệt ngữ (tiếng lóng), - tức là thành phần không được coi là "ngôn ngữ văn học".

Mỗi ngôn ngữ văn học phát triển phục vụ những phạm vi hoạt động chính của tập thể nói bằng ngôn ngữ này. Tùy

thuộc phạm vi sử dụng mà có những dạng thức khác nhau: 1) Ngôn từ hội thoại - dùng trong giao tiếp bình thường, không gắn với đề tài chuyên biệt. 2) Ngôn từ chuyên môn - dùng trong khuôn khổ các đề tài có ranh giới chặt chẽ. 3) Ngôn từ nghệ thuật - dùng trong các sáng tác văn học; việc sử dụng ngôn ngữ ở đây chủ yếu bị chi phối về mặt thẩm mỹ. Ở các dạng thức hoạt động chức năng nói trên, việc tổ chức văn bản được thực hiện theo những cách khác nhau.

Sự hình thành và phát triển ngôn ngữ văn học gắn bó ở mức đáng kể với sự phát triển của văn tự (chữ viết). Chính việc được ghi bằng văn tự đã làm định hình các chuẩn mực chung của ngôn ngữ văn học, làm hình thành tính bắt buộc và độ cố định tương đối của các chuẩn mực ấy. Tuy nhiên, phần lớn các ngôn ngữ văn học hiện đại đều gồm cả dạng nói và dạng viết; hơn thế, những đặc điểm khác biệt căn bản bên trong một ngôn ngữ lại gắn không phải với dạng nói hay dạng viết mà là với dạng sách vở và dạng hội thoại của ngôn ngữ văn học (ví dụ các phát biểu trước công chúng thường hướng tới ngôn từ sách vở, dù được bộc lộ ở dạng nói; trong khi đó ở các văn bản nghệ thuật lại có sự phản ánh nhiều đặc điểm của lời hội thoại, dù được ghi bằng văn tự).

Ngôn ngữ văn học luôn luôn được phát triển và làm giàu, với điều kiện thiết yếu cho hoạt động chức năng của ngôn ngữ là các chuẩn mực của nó phải ổn định. Là thành tựu và sự phản ánh của văn hóa dân tộc, ngôn ngữ văn học phải là nơi gìn giữ tất cả những gì có giá trị được biểu hiện

bằng ngôn từ đã được tạo ra bởi các thế hệ từng sử dụng ngôn ngữ này.

NGÔN TỪ NGHỆ THUẬT

Dạng ngôn ngữ được dùng để biểu đạt nội dung hình tượng của các tác phẩm nghệ thuật ngôn từ (sáng tác lời truyền miệng và văn học viết).

Xét về mặt chất liệu, các phương tiện ngôn ngữ được sử dụng ở nghệ thuật ngôn từ có thể không khác gì các phương tiện từ vựng, ngữ pháp của ngôn ngữ toàn dân cũng như không khác gì các yếu tố phương ngữ, ngôn ngữ thông tục và biệt ngữ, văn xuôi sự vụ và văn xuôi khoa học; - các thành phần này, xét về khả năng, cũng có ở ngôn từ nghệ thuật. Do chỗ tính cách sáng tạo là nét nổi bật của mọi lời nói (ngôn từ) sống động, những nét tương phản của ngôn từ nghệ thuật chỉ bộc lộ ở bình diện hoạt động chức năng chiều sâu của ngôn ngữ trong tác phẩm nghệ thuật. Tiêu biểu cho ngôn từ nghệ thuật là sự sử dụng liên tục chức năng thẩm mỹ của ngôn ngữ, do chỗ nó có nhiệm vụ thể hiện ý đồ tác giả; trong khi đó ở các dạng thức khác của lời nói, chức năng này chỉ biểu lộ thất thường.

Ở ngôn từ nghệ thuật, ngôn ngữ hiện diện không chỉ với tư cách là phương tiện để miêu tả cái thực tại ngoài ngôn ngữ, mà còn với tư cách là đối tượng của sự miêu tả. Ví dụ ở kịch, lời nói của các nhân vật có chức năng khắc họa tính

cách; ở các thể loại khác thì nét tiêu biểu là sự cải biến tích cực chủ động các phương tiện ngôn ngữ; - điều này bộc lộ ở những cách tổ chức các yếu tố ngôn ngữ vốn có hoặc mới tạo ra, lựa chọn, kết hợp và vận dụng chúng. Khả năng gia tăng hàm nghĩa vốn có ở cấu trúc năng động của văn bản nghệ thuật - tùy thuộc vào tính biểu cảm tiềm tàng trong hệ thống ngôn ngữ, cũng như vào những liên hệ "nội văn bản". Ở ngôn từ nghệ thuật, những hiện tượng cú pháp như đảo ngữ, những hiện tượng từ vựng như trong phép đối, hoặc việc sử dụng tỷ dụ, ẩn dụ, v.v. - đều trở nên có tính tự trị tương đối, có giá trị thẩm mỹ riêng.

Đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật bị quy định bởi nhiệm vụ chiếm lĩnh thế giới về mặt tinh thần. Ngay từ những bước đầu tiên, nó đã hướng vào những hiện tượng phức tạp nhất của đời sống và của xã hội, vì thế nó sẽ không thể được thực hiện nếu không vượt khỏi giới hạn của ngôn ngữ văn học chuẩn mực hóa, nếu không thỏa mãn những yêu cầu của nghệ thuật ngôn từ: cần một hệ thống phương tiện ngôn ngữ rộng rãi hơn, tự do hơn, năng động hơn. Hệ thống ấy chính là ngôn từ nghệ thuật. Từ sáng tác thần thoại tập thể nguyên thủy đến các dạng tác phẩm văn học mang tính đa dạng của sáng tạo cá nhân ở thời hiện đại, ngôn từ nghệ thuật được phát triển trong sự tương tác giữa truyền thống và cách tân. Trải qua trường kỳ lịch sử, ngôn từ nghệ thuật vẫn bảo lưu nhiều dạng cách điệu hóa (lối nói hình ảnh, các dạng chuyển nghĩa...) và chỉ giải thoát dần dần khỏi những khuôn sáo từ chương nhất định. Nếu sáng tác lời dân gian được đặc trưng

bởi "thi pháp đồng nhất", bởi việc sùng bái những đơn vị ngôn từ mang tính rập khuôn, thì sự tiến triển của văn học viết lại gắn với vai trò sáng tạo của những cá nhân có khả năng đem lại cái mới vào chức năng và cấu trúc của những phương tiện đã thành truyền thống của ngôn từ nghệ thuật.

Về bản chất ngôn từ nghệ thuật và những phương pháp phân tích nó, hiện vẫn còn những bất đồng nhất định trong giới nghiên cứu văn học và ngôn ngữ. Có ý nghĩa quan trọng ở đây là những đánh giá khác nhau đối với cách phân lập "ngôn ngữ / ngôn từ". Mặt khác, sự bất đồng còn liên quan đến những quan niệm khác nhau về tương quan giữa hai mặt "kỹ nghệ" và "tư tưởng" trong tác phẩm nghệ thuật; liên quan đến việc xem trọng hay coi nhẹ "những quy luật nội tại" của sự phát triển ngôn ngữ trong văn học; liên quan đến khuynh hướng phân tích "nội quan" ngôn từ nghệ thuật; liên quan đến những khó khăn của lối phân tích hệ thống chỉnh thể, nhằm khắc phục kiểu tiếp cận minh họa đối với đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật. Dựa vào toàn bộ lịch sử thi học, từ Aristoteles đến các công trình thời Phục Hưng về văn hùng biện, ở giới nghiên cứu hiện đại xuất hiện khuynh hướng nghiên cứu đồng bộ về ngôn từ nghệ thuật, nhằm xây dựng một lý thuyết có khả năng tổng hợp thành quả của nghiên cứu văn học và ngữ học.

NGỤ NGÔN

Một thể loại của văn học giáo huấn, thường sử dụng phúng dụ như một nguyên tắc tổ chức tác phẩm.

Văn học các nước, các khu vực có những tên gọi khác nhau cho những thể tài ngụ ngôn nảy sinh và phát triển trong các thời kỳ văn học nhất định. Ví dụ *fable* (ở Pháp), *basnia* (ở Nga) trỏ những truyện rất ngắn, bằng thơ hoặc văn xuôi, nêu thẳng ra một kết luận đạo lý, kết luận này khiến câu chuyện có ý nghĩa phúng dụ. Phần kể chuyện ở những tác phẩm loại này khá gần với truyện cổ tích (nhất là cổ tích loài vật), với giai thoại (anecdote); phần đạo lý của nó rất gần với tục ngữ, cách ngôn, - những thể tài ráp ranh nhau này vốn sử dụng cùng một chất liệu. Một số môtip và hình tượng đã trở thành truyền thống cho thể tài này (loài vật, cây cối, vài nét sơ lược về con người, cốt truyện theo kiểu "muốn hay lại hóa dở"); tác phẩm thường có chất hài, có môtip phê phán xã hội, nhưng tư tưởng ở ngụ ngôn dân gian thường thiên về bảo thủ. Ở folklore của mọi dân tộc đều có thơ hoặc truyện ngụ ngôn; được biết đến sớm nhất là Hy Lạp (thế kỷ VI tr.CN. - thời của nhân vật Ezop nửa thực nửa truyền thuyết). Từ đây nó lan rộng cả sang vùng Trung Đông rồi ngược về phương Tây (*Panchatantra* ở Ấn Độ thế kỷ III tr.CN., *Calila và Dimna* thế kỷ VIII ở Syrie, Arab; *Stefanit và Ichnilat* ở Byzance và Nga...); một dòng khác tiếp

tục tồn tại ở đế chế La Mã, ở Tây Âu thời trung đại (*Romul* bằng tiếng La tinh, *Isopette* bằng tiếng Pháp) và cận đại (J. La Fontaine, K. F. Hellert, T. de Iriarte, L. Holberg, I. Krasicki).

Một loạt tác phẩm ngụ ngôn khác, được gọi là *parabole* (Pháp) hoặc *pricha* (Nga) chỉ nảy sinh ở một số văn cảnh, nó có thể không có những vận động cốt truyện, có thể rút thành một so sánh đơn giản, chỉ giữ lấy ý nghĩa tượng trưng, và về nội dung nó hướng tới chất "hiền minh" sâu sắc của trật tự tôn giáo hoặc đạo đức. Ngụ ngôn vốn là hiện tượng phổ quát của sáng tác dân gian và văn học viết khắp thế giới. Nhưng ở những thời đại văn hóa nhất định có sự chú trọng đặc biệt đến giáo huấn và phúng dụ, thì ngụ ngôn là thể loại trung tâm, là chuẩn (étalon) cho các thể loại khác, ví dụ ở văn xuôi răn dạy vùng Trung Đông (*Cựu Ước, Lời răn bảo của Akhikar*...), ở văn chương Thiên Chúa giáo và văn học trung đại (ví dụ ngụ ngôn trong *Phúc âm*, chẳng hạn ngụ ngôn về đứa con đi hoang, về người gieo hạt). Ở những thời đại ấy, khi ở văn hóa đọc hiện diện một tâm thức tiếp nhận đặc thù: bất kỳ thiên truyện nào cũng được hiểu như ngụ ngôn, thì cái thống trị ở văn hóa ấy sẽ là thi pháp ngụ ngôn, nó loại trừ tính miêu tả của văn xuôi kiểu cổ đại hay kiểu châu Âu cận đại; thiên nhiên và sự vật chỉ được nhắc đến khi thật cần thiết, hành động xảy ra như không có bối cảnh; nhân vật của ngụ ngôn chẳng những không có các nét ngoại hình mà còn không có cả "tính cách" (hiểu theo nghĩa một sự tổ hợp các đặc tính tâm hồn, tinh thần), nó hiện ra trước mắt ta không phải với tư cách những khách thể của sự chiêm

quan nghệ thuật, mà là với tư cách những chủ thể của sự lựa chọn đạo lý.

Từ cuối thế kỷ XIX, một loạt nhà văn đã xem sự súc tích, kiệm lời của ngụ ngôn là mẫu mực cho sáng tác của mình. L. Tolstoi cuối đời đã bắt tay thực hiện ý đồ gò văn xuôi vào quy luật của ngụ ngôn.

Ở thế kỷ XX, việc nhiều nhà văn chủ ý dựa vào truyền thống ngụ ngôn đã đưa tới sự xuất hiện những tác phẩm kịch và tiểu thuyết được gọi là *parabole*. Về cấu trúc bên trong, ở những tác phẩm này có hình tượng bóng gió, ngụ ý, kiểu hình tượng hướng tới tượng trưng; nó chú trọng lối nói bóng gió đa nghĩa (khác với tính đơn nghĩa của phúng dụ, cũng khác với bình diện sau vốn mang nghĩa một chiều của ngụ ngôn cổ và trung đại). Tuy hướng tới một tượng trưng, nhưng bình diện bóng gió, ngụ ý ở tác phẩm loại này không lấn át bình diện sự vật và tình huống thông thường của truyện và kịch; chúng chỉ là những bình diện đẳng lập, có quan hệ qua lại với nhau.

Sự súc tích về nội dung, khả năng mang nhiều tầng hàm nghĩa của ngụ ngôn đã hấp dẫn ngòi bút sáng tác của nhiều nhà văn thế kỷ XX: F. Kafka (*Vụ án*), H. Hesse (*Chuỗi ngọc thủy tinh*), E. Hemingway (*Ông già và biển cả*), J. Anouilh, Kobo Abe (*Người đàn bà ở cồn cát*), G. Garcia Marquéz (*Trăm năm cô đơn*)... Thi pháp ngụ ngôn mở rộng sang kịch và tiểu thuyết luận đề được thực hiện bởi những nhà văn muốn thoát khỏi quan niệm truyền thống về "tính cách" và

“hoàn cảnh”, trong số này có nhiều nhà hiện sinh: J. P. Sartre, A. Camus, G. Marcel. Người ta thấy ngụ ngôn có vai trò rõ rệt trong sáng tác của B. Brecht, trong *Ngụ ngôn* (*A fable*, 1954) của W. Faulkner. Và nói chung, ngụ ngôn có sức thu hút lớn đối với những nhà văn muốn tìm tới những mẫu gốc của sinh tồn nhân loại. Những dấu hiệu về cấu trúc và nội dung của ngụ ngôn còn bộc lộ ở những loại hình nghệ thuật khác,ví dụ phim *Dấu ấn thứ bảy* của Ingmar Bergman, tranh *Gernica* của P. Picasso. Những điều này cho phép coi ngụ ngôn như một loại nguyên tắc chung của tính hình tượng nghệ thuật (cùng hàng với các nguyên tắc: phúng dụ, tượng trưng, nghịch dị).

NGUYÊN HỢP

Theo nghĩa rộng, thuật ngữ nguyên hợp (hoặc tính nguyên hợp) trỏ sự hòa lẫn làm một ban đầu của các loại hình sáng tạo văn hóa; đây là đặc tính của các giai đoạn sớm nhất trong sự phát triển của nó; áp dụng vào nghệ thuật, tính nguyên hợp trỏ tình trạng chưa phân chia của các loại hình nghệ thuật khác nhau, các thể loại thi ca, văn nghệ khác nhau. Với sự phức hóa dần dần của tồn tại xã hội và ý thức xã hội, khối nguyên hợp dần dần mất đi tính chất phổ quát; các loại hình nghệ thuật và các thể loại thi ca được phân chia, tách ra, và phát triển độc lập với nhau. Tuy vậy, folklore (sáng tác dân gian) một thời gian dài vẫn bảo lưu tính nguyên hợp và có những hình thức mới cho tính nguyên hợp của nó.

Sự hòa lẫn ban đầu của thơ ca, âm nhạc và nhảy múa đã được mỹ học cổ đại chú ý đến (Platon, Lukianos). Mỹ học của thế giới cổ đại có những thuật ngữ tương ứng cho tính nguyên hợp các loại hình nghệ thuật: "khorea" (Hy Lạp), "sangit" (Ấn Độ), "nghệ" (Trung Hoa). Tư tưởng về sự gắn liền âm nhạc, thi ca và nhảy múa tại những giai đoạn sớm nhất của lịch sử văn hóa đã được biện giải về lý luận lần đầu tiên vào năm 1763, bởi nhà Khai Sáng người Anh J. Brown, ông cho rằng tính "bất phân" của nghệ thuật có sức tác động lớn đến dân chúng, trong khi đó sự phân chia nghệ thuật thành các loại hình biệt lập lại làm yếu ý nghĩa xã hội của nó. Tư tưởng về tính nguyên hợp đã được một số người cùng thời Brown ở Anh, Pháp, Đức tiếp nhận. Bênh vực nghệ thuật nguyên hợp kiểu mới, D. Diderot cũng dựa vào văn hóa chưa phân chia của quá khứ như một tiền lệ lịch sử.

Phát triển và được làm giàu thêm bằng những dữ kiện dân tộc học so sánh, lý thuyết nguyên hợp có vị trí quan trọng trong các công trình của các trường phái dân tộc học lịch sử và dân tộc học tâm lý thế kỷ XIX. Trên cơ sở tư tưởng về tính nguyên hợp thời nguyên thủy, người ta đã xây dựng nhiều lý thuyết về nguồn gốc của thi ca và các loại hình, loại thể thi ca. Lý luận về tính nguyên hợp được nâng lên bởi W. Scherer (*Thi học*, 1888); nhưng tương đối có hệ thống là quan niệm của A. N. Veselovski (*Ba chương của thi học lịch sử*, 1899).

Nếu một loạt nhà nghiên cứu chú trọng vạch ra sự liên hệ nguyên thủy của nghệ thuật với nghi lễ ma thuật tôn giáo,

thì các nhà nghiên cứu theo chủ nghĩa Mác, bắt đầu từ G.V. Plékhanov, đã chú trọng nêu lên vai trò đặc biệt của hoạt động lao động trong sự phát triển của các hình thức văn hóa nguyên hợp, lý giải khối nguyên hợp nghệ thuật, nhấn mạnh tính độc lập tương đối của nghệ thuật.

Việc làm sáng tỏ các hình thái cụ thể của tính nguyên hợp và sự tiếp nhận nó đòi hỏi sự nghiên cứu so sánh lịch sử đồng bộ đối với nghệ thuật, nhất là folklore.

NGUYÊN MẪU

Cũng gọi là nguyên hình (dịch từ thuật ngữ châu Âu *prototype*). Người có thực mà tác giả lấy làm hình mẫu ban đầu để xây dựng nhân vật văn học của mình. Việc "chế biến", cải biến nguyên mẫu trong sáng tác là hệ quả tất yếu của việc chiếm lĩnh ở bình diện nghệ thuật đối với chất liệu đời sống. Mức độ hướng vào nguyên mẫu, tính chất của việc sử dụng nguyên mẫu phụ thuộc vào khuynh hướng sáng tác, thể loại và cá tính sáng tạo của nhà văn. Việc có nguyên mẫu đôi khi mang ý nghĩa sống còn, đem lại xung lực sáng tác cho nhà văn trên một tác phẩm cụ thể, nhất là trong kiểu sáng tác hiện thực chủ nghĩa với việc chú trọng miêu tả giống như thực, với màu sắc sinh hoạt cụ thể, với việc thể hiện tâm lý; khác với các kiểu văn học, các phong cách mang tính chuẩn mực và sự thể hiện ước lệ (chủ nghĩa cổ điển, văn học barocco, chủ nghĩa tượng trưng). Việc chú ý đến nguyên mẫu cũng rất

quan trọng cho các tác phẩm tự truyện (ví dụ bộ ba tác phẩm tự truyện về thời niên thiếu và trai trẻ của L. Tolstoi), cho thơ trữ tình tự bạch tâm lý (nơi mà chính nhà thơ là nguyên mẫu của nhân vật trữ tình). Tuy vậy, đối với văn học tư liệu - nơi mà nhà văn gọi thẳng tên và miêu tả càng chính xác càng tốt những con người và sự kiện có thực - thì lại không có căn cứ để nói đến nguyên mẫu (mặc dù ở đây cũng có yếu tố tư duy lại, tức là ít nhiều chế biến lại các sự kiện).

Một nhân vật văn học có thể có vài ba nguyên mẫu, do chỗ nhân vật văn học ấy trùng hợp lại trong nó những nét riêng rẽ của những con người thực khác nhau mà tác giả từng biết rõ. Những nhân vật như Grushnisky trong *Nhân vật thời đại chúng ta* của M.Ju. Lermontov, Adriadna trong truyện ngắn cùng tên của A.P. Tchékhov là trường hợp như vậy. Nhưng khi tạo ra một hình tượng, tác giả thường dựa vào một người có thật, tiếp nhận và nhận thức về người ấy như một kiểu người gần với kết quả của sự hoàn thiện nghệ thuật. "Không có Dmitriev, viên bác sĩ huyện, thì không có Bazarov...Tôi kinh ngạc thấy cái kiểu thức Bazarov ở anh ta, và thế là tôi bắt đầu chăm chú theo dõi cái kiểu người vừa nảy sinh ấy ở khắp nơi" (I.S. Turghenev). Việc có nguyên mẫu không loại trừ sự gần gũi giữa hình tượng được tạo ra trên cơ sở nguyên mẫu ấy với một nhân vật văn học nào đó. Natasha của Tolstoi trong *Chiến tranh và hòa bình* có nguyên mẫu là Tania Bers, đồng thời cũng có những nét của nữ nhân vật trong tiểu thuyết *Hạm đội Rạng Đông* của M.E. Braddon.

Việc sử dụng nguyên mẫu nhiều khi liên quan đến những mặt hết sức riêng tư trong đời nhà văn. Vì vậy, khi nói về văn học cùng thời tác giả, có những giới hạn đạo đức của việc nghiên cứu nguyên mẫu, do chỗ việc đó dễ biến thành trò "rình trộm" đời tư nhà văn và những người gần gũi anh ta. Thomas Mann đã kịch liệt phản đối việc đưa tin công khai (việc này có thể dẫn tới một sự xúc phạm nghiêm trọng, thậm chí một vụ bê bối) sự kiện là: nguyên mẫu của Pepperkorn trong *Núi thần* chính là nhà soạn kịch G. Hauptmann. Ở bình diện tiếp nhận tác phẩm, từ góc độ tâm lý độc giả, "việc biết nguồn gây hứng của nghệ sĩ" đôi khi có thể làm người ta lúng túng, thậm chí "hủy diệt tác động của tác phẩm hay" (Th. Mann). Nguyên mẫu thường trở thành đối tượng của sự miêu tả tiểu sử và của nghiên cứu văn học khá muộn sau khi tác phẩm được hoàn thành và công bố (ví dụ cơ sở tiểu sử của thi ca A.A. Blok trở nên đầy đủ hơn trước, sau khi tập *A.A. Blok - Thư gửi vợ* được công bố năm 1978). Nghiên cứu nguyên mẫu là việc đặc biệt quan trọng khi chính văn bản nghệ thuật chứng tỏ rằng tác giả gắn nhân vật của mình với người có thật (ví dụ khá nhiều tác phẩm của N.S. Leskov).

NGỮ VĂN HỌC

Ngành nghiên cứu mang tính tổng hợp, trong đó có sự cộng tác của nhiều bộ môn nhân văn học (ngữ học, nghiên cứu văn học, sử học, v.v.), nhằm nghiên cứu lịch sử và bản

chất của văn hóa tinh thần nhân loại thông qua việc phân tích các văn bản viết. Văn bản, các bình diện bên trong và các mối liên hệ bên ngoài của văn bản - là thực tại xuất phát của ngữ văn học. Tập trung vào văn bản, tạo ra cho văn bản những chú giải (dạng cổ nhất và là nguyên mẫu cổ điển của các công trình ngữ văn học), ngữ văn học thu vào tầm nhìn của mình toàn bộ chiều rộng và chiều sâu của tồn tại nhân loại, trước hết là tồn tại tinh thần. Như thế, cấu trúc nội tại của ngữ văn học có hai cực. Ở cực này, nó là "dịch vụ", phụng sự văn bản, luôn đi kèm văn bản, không xa rời tính cụ thể của văn bản; ở cực kia, nó mang tính phổ quát, không thể vạch sẵn giới hạn của nó.

Phụng sự cho sự tự nhận thức của văn hóa, ngữ văn học nảy sinh ở giai đoạn tương đối trưởng thành của các nền văn minh chữ viết; sự hiện diện của ngữ văn học cho thấy cả trình độ lẫn kiểu thức của các nền văn minh. Ngữ văn học ở Ấn Độ cổ đã cống hiến cho nhân loại những nhà ngữ pháp học lớn (Panini, khoảng thế kỷ V-IV tr.CN.; Patanjali, thế kỷ II tr.CN.), sau đó là các nhà lý luận về phong cách. Trung Hoa cổ đại cũng có truyền thống ngữ văn học riêng (cha con Lưu Hướng, Lưu Hâm, thế kỷ I tr.CN; Lưu Hiệp, thế kỷ VI-VI, v.v.). Tuy nhiên, các thành tựu ngữ văn học Ấn Độ, Trung Hoa vẫn còn chưa được biết đến ở châu Âu, thậm chí đến tận thời cận đại. Truyền thống ngữ văn học Tây Âu hoàn toàn tập trung vào ngọn nguồn cổ Hy Lạp; khởi đầu của nó là bình chú Homeros. Trường phái ngữ văn Alexandri nghiên cứu, chú giải các tác gia cổ đại. Các học giả của Ki Tô

giáo thời đầu thì khảo cứu nguyên bản và các bản dịch tiếng Hy Lạp của *Kinh Thánh (Biblia)*, đặt cơ sở cho môn ngữ văn học chuyên về *Kinh Thánh*. Truyền thống ngữ văn học Hy Lạp được tiếp tục ở văn hóa Byzance thời trung đại. Thời đại mới của ngữ văn học châu Âu bắt đầu ở Đức, thế kỷ XVIII, ứng với tư tưởng nhân văn mới của Winckelmann; nó đặt vấn đề khoa học nghiêm ngặt về hình ảnh toàn vẹn của thế giới cổ đại Hy La. F.A. Wolf đưa ra thuật ngữ "ngữ văn học" (philologie) như là tên gọi một khoa học về thời cổ đại, với một cương lĩnh văn hóa-lịch sử phổ quát. Ở thế kỷ XIX, do hoạt động của những nhà ngữ văn học hàng đầu của Đức (Uhsener, E. Rohde, v.v.) môn lịch sử thời cổ đại tách khỏi ngữ văn học, trở thành một lĩnh vực tri thức độc lập. Cùng lúc đó, dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn và một số trào lưu khác, "ngữ văn học mới" ra đời (bên cạnh "ngữ văn học cổ điển"), gồm: Germain học (anh em J. và W. Grimm), Slavian học, Đông phương học.

Tính phổ quát của ngữ văn học được thể hiện rõ nhất ở thời gian từ thời Phục Hưng đến giữa thế kỷ XIX mà tiêu biểu là dạng nhà ngữ văn học kinh điển (chuyên gia về các văn bản cổ đại): họ mang trong mình các năng lực và phẩm chất của nhà ngữ học, nhà phê bình, sử gia về sinh hoạt dân sự, phong tục và văn hóa, sành thạo nhiều khoa học nhân văn và có khi cả khoa học tự nhiên, tóm lại, là tất cả những gì có thể dùng để soi rọi một văn bản này hay khác. Mặc dù có sự phân lập các bộ môn (nghiên cứu văn học, ngữ học, sử học...) khỏi cái khối thống nhất các khoa học ngữ văn-

lịch sử, ngữ văn học vẫn tồn tại như một phương thức đặc thù nhằm tiếp cận ngôn từ viết, và còn giữ được sức lực cho đến ngày nay. Nó vẫn tiếp tục "sống", không phải như một ngành nhỏ hẹp, về đối tượng thì bị phân giới với ngữ học hoặc nghiên cứu văn học, mà như một nguyên tắc của khoa học nhân văn, như một dạng tri thức có quy luật riêng, bị quy định bởi cách tiếp cận đối tượng hơn là bởi các giới hạn của đối tượng. Tuy vậy, theo S.S. Averintzev (1937-2004, nhà ngữ văn, người Nga), các "nguyên tắc hiến định" của ngữ văn học từ đây phải chịu những quan hệ phức tạp với một số xu hướng đời sống và tri thức của thời hiện đại: 1) Ngữ văn truyền thống lấy cơ sở đạo đức-tinh thần là niềm tin vào giá trị vô song của những truyền thống được kết tụ trong những nhóm văn bản nhất định; người ta tìm ở các văn bản ấy sự định hướng tinh thần cao cả, người ta sẵn sàng cống hiến cả đời mình phụng sự việc khảo cứu các văn bản ấy. (Đóng vai trò này đối với niềm tin tôn giáo của các học giả Ki Tô giáo là các văn bản *Kinh Thánh* gồm cả *Cựu ước* lẫn *Tân ước*; đối với niềm tin thế tục của các nhà nhân văn Phục Hưng và các nhà nhân văn mới thời Winckelmann và Goethe là các văn bản cổ điển của văn hóa cổ đại Hy La...). Nhưng con người hiện đại đã không còn có thể ngây thơ áp dụng vô điều kiện vào cuộc sống của mình cái thước đo được định sẵn bởi các văn bản cổ. Ngữ văn học, do tiến bộ khoa học, cũng trở nên dân chủ hơn, nó phải từ bỏ việc nêu lên những văn bản được đặc biệt ưu đãi; từ nay chỉ có các dạng thức ngữ văn học theo các khu vực ngôn ngữ văn tự của thế giới. Sự mở rộng phạm

vi quan tâm như vậy phải trả cái giá là đánh mất tính "thầm kín thiêng liêng" trong quan hệ với đối tượng. 2) Ở thời đại chúng ta, nhiều khả năng mới lôi cuốn các khoa học, kể cả ngữ văn học, vào việc nghiên cứu các cấu trúc "vĩ mô" và "vi mô". Nhưng kiến tạo truyền thống của ngữ văn học là nhằm vào văn bản toàn vẹn. Việc đi ngược lại, tiếp cận văn bản một cách chia cắt, sẽ khó hứa hẹn có hiệu quả. 3) Thời hiện đại có xu hướng hình thức hóa tri thức ngữ văn theo lối toán học với kỳ vọng loại trừ sự tùy tiện, chủ quan. Điều này có phần ngược với ngữ văn học truyền thống: kiểu dạng tri thức của nó vốn là dị loại so với điều được coi là tính khoa học. Nói tới tri thức của ngữ văn học truyền thống là nói đến sự anh minh, đến lương tri, đến sự hiểu biết của con người, - thiếu những điều này thì không thể có ngữ văn học - nó vốn là "nghệ thuật hiểu biết những gì được nói ra và viết ra". Ngữ văn học không thể trở thành khoa học "chính xác"; các phương pháp chính xác toán học chỉ dùng được ở các vùng ngoại vi của ngữ văn học. Tính nghiêm túc, tính "chính xác" đặc thù của ngữ văn học là ở cái nỗ lực tinh thần-trí tuệ nhằm khắc phục sự tùy tiện, nhằm giải phóng khả năng hiểu biết của con người. Là cái phụng sự hiểu biết, ngữ văn học giúp thực hiện một trong những nhiệm vụ chủ yếu của nhân loại là hiểu biết người khác (văn hóa khác, thời đại khác) chứ không phải biến người khác thành một đồ vật có thể đo đếm một cách vô cảm.

NHÃ NGỮ

Một biện pháp tu từ gần với uyển ngữ (khinh từ). Phương thức chuyển nghĩa ở đây là nhằm nói tránh (tránh hậu quả gây sốc hoặc khêu gợi trực tiếp, tránh vi phạm mỹ cảm ngôn từ...) khi thông báo (trần thuật, miêu tả) những sự việc được coi là thô lỗ tục tĩu. Chẳng hạn để nói về sự việc tính giao nam nữ, ở thơ văn Đông Á trung đại (Trung Quốc, Việt Nam) có hàng loạt từ hoặc cách nói tránh, ví dụ "chăn gối", "mây mưa", "ong bướm", "nguyệt hoa", v.v.; hoặc những cách diễn tả khác:

- Cái đêm hôm ấy đêm gì / Bóng trăng lồng bóng đồ mi trập trùng / Chồi thược dược mơ mòng thụy vũ / Đóa hải đường thức ngủ xuân tiêu

- Mây mưa mấy giọt chung tình / Đình trầm hương khóa một cành mẫu đơn

(Nguyễn Gia Thiều, *Cung oán ngâm khúc*)

- Tiếc thay một đóa trà mi / Con ong đã tỏ đường đi lối về / Một cơn mưa gió nặng nề / Thương gì đến ngọc tiếc gì đến hương.

- Nguyệt hoa hoa nguyệt não nùng / Đêm xuân ai dễ cầm lòng được chăng?

(Nguyễn Du, *Truyện Kiều*)

Phương thức tu từ này thường sử dụng ẩn dụ, tượng trưng, ước lệ, và các điển cố văn học.

NHẠI

Trong văn học (và cả trong âm nhạc, nghệ thuật tạo hình, tuy ít thấy hơn) nhại là sự bắt chước một cách hài hước đối với một hay một nhóm tác phẩm nghệ thuật. Nhại thường được xây dựng trên sự không tương xứng rõ rệt giữa bình diện văn phong và bình diện đề tài của hình thức nghệ thuật. Ở các nền văn học châu Âu người ta nêu ra hai kiểu nhại kinh điển: *burlesque* trong đó đối tượng thấp kém được trình bày bằng văn phong cao; và *travesti* trong đó đối tượng cao được trình bày bằng văn phong thấp. Sự cười diễu có thể được tập trung vào văn phong, hoặc vào đề tài; cả những thủ pháp thi ca khuôn sáo lạc lõng, lẫn những hiện tượng đời sống dung tục không xứng với thi ca, - đều bị giễu cợt. Có thể nhại thi pháp một tác phẩm, một tác giả, một thể loại, một nhãn quan tư tưởng. Về tính chất cái hài của nhại: có thể là nhại một cách hài hước, hoặc nhại một cách châm biếm, với nhiều tầng bậc chuyển tiếp. Về dung lượng, tác phẩm nhại thường ngắn, nhỏ; nhưng yếu tố nhại lại có thể hiện diện dồi dào ở những tác phẩm lớn (*Gargantua và Pantagruel* của F. Rabelais, *Quận chúa Orléans* của Voltaire, *Lịch sử một thành phố* của Saltykov-Schedrin, *Ulysses* của J. Joyce).

Những mẫu mực đầu tiên của nhại đã có từ văn học cổ đại Hy Lạp: *Cuộc chiến của chuột và ếch*, thế kỷ VI tr.CN; ở thời trung đại châu Âu thịnh hành loại nhại kinh thánh Ki Tô giáo và các văn bản thánh lễ; về sau hầu như những

thay đổi về thời đại và khuynh hướng văn học (Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa hiện thực...) đều đi kèm với sự diễu nhại.

NHÂN CÁCH HÓA

Còn gọi tắt là nhân hóa; một dạng đặc biệt của ẩn dụ: chuyển những đặc điểm của con người (và rộng ra: của những sinh thể) sang những đối tượng và hiện tượng không phải là (hoặc không có đặc tính của) những cơ thể sống. Dựa vào chức năng của biện pháp nhân cách hóa trong ngôn từ nghệ thuật và sáng tác văn học, có thể phân cấp các loại nhân cách hóa như sau: 1) Nhân cách hóa như một kiểu tu từ, gắn với khả năng nhân cách hóa như là "bẩm sinh", vốn có ở mọi ngôn ngữ sống; đồng thời cũng gắn với truyền thống từ chương, truyền thống của lời văn diễn thuyết; ở cấp độ này, nhân cách hóa vốn có trong mọi lời nói biểu cảm, ví dụ "gió thổi", "sông chảy", "con tim thì thầm"... 2) Ở thơ ca dân gian và thơ trữ tình của văn học thành văn, nhân cách hóa là loại ẩn dụ gần với lối tạo ra sự song hành, đối sánh, xét về tâm lý: sự sống ở thế giới tự nhiên xung quanh bị cuốn vào và trở nên đồng cảm với đời sống tâm hồn của nhân vật, được gán cho những dấu hiệu giống con người. Ví dụ: *"Ngoài rèm thước chẳng mách tin / Trong rèm dường có bóng đèn biết chăng / Đèn có biết dường bằng chẳng biết / Lòng thiếp riêng bi thiết mà thôi..."* (*Chinh phụ ngâm*).

Ý niệm về sự "giống nhau" giữa thiên nhiên và con người (cơ sở của loại nhân cách hóa này) bắt nguồn từ tư duy thần thoại và cổ tích, nhưng có những khác biệt căn bản: ở thần thoại - thông qua sự "đồng chủng" với thế giới người để khám phá "bộ mặt" thiên nhiên tự phát (ví dụ quan hệ giữa Thần Trời Uranos và Thần Đất Gaia được làm rõ do chỗ giống với quan hệ hôn nhân); còn ở thơ ca dân gian và thơ trữ tình thành văn của các thời đại sau - thông qua những biểu hiện nhân cách hóa của đời sống thiên nhiên để phát hiện "diện mạo" và những vận động tâm hồn của con người. 3) Nhân cách hóa với tư cách là tượng trưng gắn trực tiếp với tư tưởng chính của tác phẩm và được tạo nên từ hệ thống những nhân cách hóa cục bộ.

NHÂN VẬT VĂN HỌC

Hình tượng nghệ thuật về con người, một trong những dấu hiệu về sự tồn tại toàn vẹn của con người trong nghệ thuật ngôn từ. Bên cạnh con người, nhân vật văn học có khi còn là các con vật, các loài cây, các sinh thể hoang đường được gán cho những đặc điểm giống với con người.

Là phương thức nghệ thuật nhằm khai thác những nét thuộc đặc tính con người, nhân vật có ý nghĩa trước hết ở các loại văn học tự sự và kịch, ở sân khấu, điện ảnh, điêu khắc, hội họa, đồ họa. Các thành tố tạo nên nhân vật gồm: hạt nhân tinh thần của cá nhân, tư tưởng, các lợi ích đời sống, thế giới xúc cảm, ý chí, các hình thức ý thức và hành động.

Tính toàn vẹn (chỉnh thể) của con người được thể hiện ở văn học trong giới hạn những khả năng của ngôn từ nghệ thuật, chủ yếu là các khả năng miêu tả (tạo hình) và biểu cảm. Ở dạng đầy đủ, đó là hình tượng con người với toàn bộ những đặc điểm ngoại hình (nét mặt, dáng người, tên riêng...); lối nghĩ; hành động; thế giới tinh thần, tâm hồn; do vậy khái niệm này gần với khái niệm *tính cách*.

Nhân vật văn học là một đơn vị nghệ thuật, nó mang tính ước lệ, không thể bị đồng nhất với con người có thật, ngay khi tác giả xây dựng nhân vật với những nét rất gần với nguyên mẫu có thật. Nhân vật văn học là sự thể hiện quan niệm nghệ thuật của nhà văn về con người; nó có thể được xây dựng chỉ dựa trên cơ sở quan niệm ấy. Ý nghĩa của nhân vật văn học chỉ có được trong hệ thống một tác phẩm cụ thể. Vai trò và đặc trưng của nhân vật văn học bộc lộ rõ nhất trong phạm vi vấn đề "nhân vật và tác giả". Theo M. Bakhtin, tương quan "nhân vật - tác giả" tùy thuộc hai nhân tố: 1) Lập trường (công nhiên hoặc che dấu) của tác giả trong quan hệ với nhân vật (lập trường đó có thể là: anh hùng hóa, mỉa mai, chế nhạo, đồng cảm, v.v.); và 2) Bản chất thể loại của tác phẩm (ví dụ trong văn trào phúng sẽ có kiểu quan hệ của tác giả đối với nhân vật khác với trong văn xuôi tâm lý). Tùy thuộc hệ thống nghệ thuật của nhà văn, có những mức độ tự do khác nhau của nhân vật với tác giả: mức tối đa - nhân vật đối lập và đối thoại với tác giả, tính "tự trị" của nó là đáng kể (đây là cơ sở để nói đến "lôgic nội tại" của nhân vật); mức tối thiểu - nhân vật và tác giả mang các nét chung về tư

tưởng, tác phẩm trở thành tấm gương soi những tìm tòi về tinh thần của nhân vật, cũng là những bước đường tư tưởng của nhà văn.

Gắn với sáng tác ngôn từ của những thời đại khác nhau, nhân vật văn học in dấu những xu hướng tiến hóa của tư duy nghệ thuật. Tiêu biểu cho sử thi là nhân vật lý tưởng hóa; ở chủ nghĩa cổ điển là kiểu "nhân vật-mặt nạ" cố định; ở chủ nghĩa lãng mạn là kiểu nhân vật bị vò xé bởi những mâu thuẫn; ở chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX-XX là nhân vật được mô tả trong tính xã hội lịch sử cụ thể, có đời sống tâm lý; ở một số trào lưu văn học và sân khấu thế kỷ XX còn có *phản nhân vật*, tức là một kiểu nhân vật văn học bị tước bỏ nhiều nét vốn có của nó (so với các trào lưu truyền thống) nhưng vẫn đứng ở vị trí trung tâm của tác phẩm.

Thực tiễn sáng tác, phê bình và nghiên cứu đã nêu lên nhiều kiểu và loại nhân vật văn học, tương ứng với những dấu hiệu phân loại khác nhau. Do vị trí, vai trò khác nhau trong tác phẩm, người ta nêu ra "nhân vật chính" và "nhân vật phụ". Do phục vụ cho việc truyền đạt sự đánh giá và thể hiện lý tưởng xã hội của nhà văn, người ta nêu ra "nhân vật chính diện" (tích cực) và "nhân vật phản diện" (tiêu cực) - cách phân biệt này tuy ước lệ, nhưng lại tiêu biểu cho sáng tác của khá nhiều xu hướng văn học. Do gắn với những loại thể văn học khác nhau, người ta phân biệt "nhân vật tự sự, "nhân vật trữ tình", "nhân vật kịch". Ngoài ra, các kết quả nghiên cứu sâu vào từng xu hướng và thời đại văn học còn cho phép nói tới các

kiểu "nhân vật loại hình" như: "nhân vật chức năng" (nhân vật-mặt nạ), nhân vật tính cách, nhân vật tư tưởng, v.v.

Nhân vật văn học là một trong những khái niệm trung tâm để xem xét sáng tác của một nhà văn, một khuynh hướng, trường phái hoặc dòng phong cách. Những nét chung về nhân vật văn học có thể cho phép nêu lên những hiện tượng văn học như: văn học về "con người nhỏ bé", về "con người thừa" (ở văn học Nga thế kỷ XIX), văn học về "thế hệ mất mát" (ở văn học thế kỷ XX)... Những nhân vật văn học trở nên nổi tiếng, được biết đến rộng rãi chính là những hình tượng vĩnh cửu (như Prométhée, Faust, Don Juan...) của văn học thế giới.

NHÂN VẬT TRỮ TÌNH

Hình tượng nhà thơ trong thơ trữ tình, một trong những phương thức bộc lộ ý thức tác giả. Nhân vật trữ tình là kẻ song sinh "đồng dạng" với nhà thơ tác giả; nó được hình thành từ văn bản của kết cấu trữ tình (một chùm thơ, một tập thơ, một trường ca trữ tình, hoặc toàn bộ sáng tác thơ trữ tình), như một dáng người có đường nét rõ rệt hoặc một vai sống động; như một gương mặt có tính xác định của số phận cá nhân, có đường nét tâm lý của thế giới nội tâm, và đôi khi có cả những đường nét tạo hình (mặc dù không bao giờ đạt tới sự hoàn bị về tạo hình của một nhân vật văn học như trong các thể loại tự sự hoặc kịch).

Khái niệm "nhân vật trữ tình" được học giả Nga Ju.N. Tynianov nêu ra lần đầu, năm 1921, khi vận dụng vào nghiên cứu sáng tác của A. A. Blok. Về sau thuật ngữ này đi vào nghiên cứu văn học, nhưng nội dung và giới hạn của nó còn ở tình trạng có tranh cãi. Thông thường người ta cho rằng quan hệ giữa nhân thân xã hội của nhà thơ (một cá nhân có tiểu sử xác định) với nhân vật trữ tình của anh ta cũng giống như quan hệ giữa nguyên mẫu trong đời thực với điển hình nghệ thuật: các sự kiện mang tính kinh nghiệm được tái tạo và khái quát hóa về mặt thẩm mỹ, giống như việc sáng tạo ra tính cách văn học. Đó là một cái "tôi" được sáng tạo ra. Đồng thời đi kèm với hình tượng tác giả như trên là một sự chân thành đặc biệt; và "tính tư liệu" của sự thổ lộ trữ tình, sự quan sát bản thân, sự tự bạch phải chiếm ưu thế so với sự hư cấu; nghĩa là cảm giác trực tiếp của người đọc không lầm khi tin nhân vật trữ tình như một con người có thực. Một số kết quả nghiên cứu đã cho phép đưa những nội dung lịch sử cụ thể vào khái niệm "nhân vật trữ tình" và gắn nguồn gốc của những hiện tượng đứng sau lưng nó với thơ trữ tình của chủ nghĩa lãng mạn, được thơ ca các thời đại văn học về sau kế tục.

NHẬT KÝ

Loại văn ghi chép sinh hoạt thường ngày. Trong văn học, nhật ký là hình thức trần thuật từ ngôi thứ nhất số ít, dưới dạng những ghi chép hàng ngày có đánh số ngày tháng.

Nhật ký đích thực là một thể tài ngoài văn học, là loại văn ghi chép của cá nhân trong đời sống hàng ngày; nó thường rất chân thành và công nhiên trong phát ngôn (lời ghi); bao giờ nó cũng chỉ ghi lại những gì đã xảy ra, những gì đã nếm trải, thể nghiệm; nó không hồi cố; nó được viết ra chỉ cho bản thân người ghi chứ không tính đến việc được công chúng tiếp nhận (khác với nhật ký như một hình thức văn học) - những tính chất trên khiến nhật ký trở nên đặc biệt xác thực. Nhật ký thường nói về các sự kiện của đời tư (ở đây không nói đến loại nhật ký công tác có nội dung khoa học hay sự vụ chuyên biệt), đồng thời còn nói lên những ý kiến nhận xét về cuộc đời, thường được rút ra từ các suy nghĩ về cuộc sống của bản thân người ghi. Nhật ký là thể tài độc thoại nhưng lời độc thoại của tác giả nhật ký có thể mang tính đối thoại bên trong, do chỗ phải tính đến ý kiến của người khác về cuộc đời và về bản thân mình.

Tất cả những dấu hiệu trên đây của nhật ký cá nhân khiến cho nó được vận dụng vào văn học. Ở Tây Âu, thể tài nhật ký phát triển ở văn học cuối thế kỷ XVIII, khi có sự gia tăng chú ý đến thế giới nội tâm của con người; khi xuất hiện nhu cầu tự bộc bạch, tự quan sát - những nét vốn có của thể nhật ký. Một số dấu hiệu thể tài của nhật ký cũng được khai thác trong loại văn du ký. Thể tài nhật ký được một loạt nhà văn sử dụng; một số tác phẩm được viết hoàn toàn bằng hình thức nhật ký; một số tác phẩm có những phần nhất định dùng hình thức nhật ký (*Nhân vật thời đại chúng ta* của M.Ju. Lermontov, *Chàng ngốc* của F.M. Dostoievski). Tính

chất nhật ký còn có ở một số sáng tác trữ tình, chính luận, thậm chí ở một số trứ tác triết học.

PHẢN NHÂN VẬT

Kiểu nhân vật văn học bị mất những nét thực sự của một nhân vật, nhưng lại chiếm vị trí trung tâm trong tác phẩm và được tác giả tỏ ra tin cậy ở mức độ nhất định; kiểu nhân vật này được phân biệt một cách ước lệ trong việc phân chia loại hình các tính cách văn học thế kỷ XIX-XX.

Khái niệm phản nhân vật đôi khi được người ta gán cho loại nhân vật của văn học hiện đại chủ nghĩa phương Tây nửa sau thế kỷ XX - con người tầm thường, vô bản sắc, con người của "đám đông" (khác với "con người nhỏ bé" của văn học cổ điển thế kỷ XIX), nó ít khi là đối tượng cho sự đồng cảm của tác giả, nhưng thường khi là sự diễn đạt xúc cảm của bản thân nhà văn trong cái thế giới thù địch với anh ta, cảm giác mất mát và bị tha hóa của anh ta. Ở văn xuôi và kịch của các nhà tiền phong mới, loại nhân vật như vậy từ chỗ là kẻ chịu đựng đã bị biến thành điểm phụ trợ vô nghĩa của các lực lượng phi lý; chính ở giai đoạn này đã diễn ra sự thủ tiêu nhân vật văn học như nó vốn có, tương tự như sự bãi bỏ tác phẩm văn học trong những "phản văn học" (alittérature), phản kịch (anti-drame), phản tiểu thuyết (anti-roman). Theo cách hiểu này, phản nhân vật đồng nhất với "không phải nhân vật", tức là nhân vật đã mất hết nhân tố riêng biệt của nhân vật.

Thế nhưng F.M. Dostoievski, người đã đưa vào văn học từ "phản nhân vật" (trong *Bút ký dưới nhà hầm*, 1864) và chỉ ra cái mới của nhân vật chính trong cuốn truyện của mình, đã xem nó như kẻ đối lập đồng thời như kẻ cạnh tranh với nhân vật chính diện truyền thống: "Ở tiểu thuyết cần có nhân vật, còn ở đây cố tình tập hợp tất cả những nét cho phản nhân vật.. ". Với phản tỉnh sắc nhạy, tinh tường của ông, phản nhân vật kết thúc một chặng đường ý thức, thử sức, khởi lên một tinh thần lãng mạn, và giữ vị trí trung gian cho một kiểu người buồn bã cho lý tưởng nhưng không có năng lực, không có nội lực anh hùng để khắc phục cái môi trường áp chế mình. Phản nhân vật là sự tiếp tục tuyến nhân vật kiểu Byron ở văn học phương Tây, những "con người thừa" ở văn học Nga, nhưng được đưa thêm vào những nét nhẫn nhục và bất an về mặt xã hội, được tăng cường những môtip tự lật tẩy và kêu gào "vãn hồi trật tự" đến mức gây sự. Sự xuất hiện các nhân vật văn học loại này (tiếp theo Dostoievski là một phần Ivanov của Tchékhov, một số nhân vật của L.N. Andréev, *Đồ đệ* của P. Bourget, ở thế kỷ XX là các nhân vật của Céline, *Người xa lạ* của A. Camus, *Người-hộp* của Kobo Abe, v.v.) báo hiệu sự khủng hoảng của nhân cách và sự mất định hướng tinh thần trong điều kiện tha hóa, tầm thường hóa của cuộc sống. Những dao động giữa tự kết án và vô liêm sỉ, giữa xúc động và vô cảm, giữa bi đát và trò hề, giữa tự ý chí và theo định mệnh - dẫn đến những biến thái trong cách cắt nghĩa của nhân vật này, dù nó không đoạn tuyệt với "con người dưới nhà hầm" (là mẫu mực ở điểm xuất phát của nó), xét về

sự phân ly bên trong, nguyên tắc tính thiện ở nó luôn luôn mạnh, nhưng là sức mạnh phá hoại.

Trong các kiểu phản nhân vật có thể có sự vay mượn tính hy sinh tự nguyện của Fedy Protasov (*Cái thây sống* của L. Tolstoi), tính tự ái của Ivanov (*Ivanov* của Tchékhov), tính tự chủ của "những người trẻ tuổi nổi giận" (các nhân vật của J. Osborne, J. Wain, v.v.), hoặc, ngược lại, họ có thể đổ đốn đến mức đầu hàng nhục nhã (như các nhân vật trong *Bóng tối* của Andreev), tuyệt vọng đến mức vô liêm sỉ (nhân vật trong *Đi đến tận cùng đêm tối* của Céline) - họ vẫn còn sức lôi cuốn của kiểu người xa lạ, người đau khổ bí ẩn, và do vậy họ vẫn bảo lưu vị trí "mối tình đầu" vốn là quá sức họ. Chính là đối diện tình yêu (môtip thử thách tình cảm đặc trưng cho văn học thế kỷ XIX-XX), phản nhân vật, với tư cách một cá nhân, đã bị phá sản.

Trong phê bình văn học thời Xô-viết (Liên Xô cũ), thuật ngữ "phản nhân vật" có khi được áp dụng cho một loại nhân vật văn học Liên Xô những năm 1960-1970, chủ yếu là những nhân vật lưỡng phân về đạo đức, tinh thần như các nhân vật của Vampilov (kịch *Săn vịt*), A.G. Bitov (tiểu thuyết *Vai trò*), V. Makanin (*Lỗ thông hơi, Mùa đổi*) - những nhân vật cảm thấy mình dẫm vào vết xe của sự phàm tục nhưng không có khát vọng tái sinh về đạo đức; những hình tượng này của phản nhân vật chỉ phục vụ cho hoạt động tự phê bình về đạo đức và xã hội.

PHÂN TÂM HỌC TRONG NGHIÊN CỨU VĂN HỌC

Phương thức giải thích tác phẩm văn học ứng với học thuyết tâm lý học về vô thức. Phân tâm học xem hoạt động sáng tạo nghệ thuật như biểu hiện sự thăng hoa (sublimation) của những xung lực tâm lý khởi thủy và của những ham muốn (về cơ bản là ham muốn tính dục tuổi thơ) bị thực tại bác bỏ, phải bù lại bằng cách tìm sự thỏa mãn ở lĩnh vực huyễn tưởng. Phân tâm học vạch ra ở lịch sử văn học một loạt những sơ đồ cốt truyện ổn định, trong đó tác giả tự đồng nhất mình với nhân vật, và mô tả: hoặc là sự thực hành những ham muốn vô thức của mình, hoặc là sự xung đột bi kịch của các ham muốn ấy với những thế lực cấm đoán về mặt xã hội hoặc đạo đức (ví dụ: *Vua Oidipus* của Sophoklès, *Hamlet* của Shakespeare, *Anh em Karamazov* của Dostoievski, theo phân tâm học, đều là những dạng thức của cùng một môtip là tội giết cha; môtip này gắn với "mặc cảm Oidipus" bị dồn nén).

Những mẫu mực đầu tiên về việc áp dụng phân tâm học vào xem xét văn học, nghệ thuật là do S. Freud đưa ra, tuy vậy chính ông đã cảnh cáo và chống lại việc lẫn lộn nhiệm vụ của phân tâm học và của nghiên cứu văn học: Phân tâm học chỉ khảo sát văn học như một tài liệu có tính chất minh họa, tự thân nó không có năng lực giải thích sự khác biệt giữa kiệt tác và lời kể lại kiệt tác hoặc những phiên bản, giữa nhà văn lớn với bệnh nhân tâm thần và người mắc chứng

mộng du. Phù hợp hơn cả với phân tâm học là việc áp dụng nó vào để nghiên cứu các sản phẩm của thần thoại (huyền thoại) và văn học đại chúng - những lĩnh vực mà cái "tôi" hữu thức hoặc chưa được tách riêng ra, hoặc đã bị hòa tan vào cái "nó" vô thức, và không có những tiêu chí thẩm mỹ riêng. Nếu phân tâm học của Freud nhắm vào quá trình sáng tác để phơi bày cái uẩn khúc về tiểu sử của hoạt động nghệ thuật, thì tâm lý học phân tích của C.G. Jung khảo sát vô thức dân tộc, nhân loại (chứ không phải vô thức cá nhân) biểu hiện trong những định thức hình tượng bất biến, tức là những mẫu gốc (archétypes); khai thác cái hình thức mang tính nội dung của tác phẩm. Trung tâm chú ý ở đây không phải là cá nhân người sáng tác mà là hiện hữu của sự sáng tạo và lối biểu trưng hóa phi cá nhân và phi ý thức: những hiện tượng chung nhất, siêu lịch sử của không gian và thời gian ("mở" và "khép", "trong" và "ngoài"), chất thể vật lý và sinh học ("nam" và "nữ", "tuổi thơ" và "tuổi già", những hiện tượng tự nhiên như "lửa", "nước"... và sự thể hiện chúng trong nghệ thuật).

Những năm 1920 – 1930, phân tâm học dung tục phơi bày sáng tác nghệ thuật như một loại ảo tưởng, lược quy sáng tác nghệ thuật vào bản năng sinh học. Bên cạnh đó lại có những nỗ lực vận dụng các luận điểm của phân tâm học để xây dựng một lý thuyết đồng bộ về nghệ thuật, tranh luận với các phương pháp hình thức và xã hội học dung tục (nỗ lực này bộc lộ rõ trong một số công trình của L.S. Vygotski, hoặc cuốn *Chủ nghĩa Freud* của V.N. Voloshinov), dùng phân tâm học để giải thích thực tiễn của các trào lưu mới (chủ nghĩa

đa đa, chủ nghĩa siêu thực, chủ nghĩa biểu hiện...), tìm cách lý giải những hiện tượng văn học "hóc búa" của quá khứ (các tiểu luận của S. Zweig viết về Dostoievski, về H. von Kleist; hoặc của V.V. Brooks viết về Mark Twain) kết hợp phân tâm học với các học thuyết về hình thức nghệ thuật và vai trò xã hội của văn học (H. Read, F. Frye, K. Burke, K. Caldwell).

Sau thế chiến II (1939-1945) phổ biến nhất là hai hướng. Phân tâm học hiện sinh chủ nghĩa (J. P. Sartre, A. Malraux, S. Doubrovski) đi tìm trong văn học những minh chứng về một tồn tại đích thực của con người vốn có gốc rễ không phải ở bản chất sinh vật mà ở sự tự do về tinh thần, đạt tới một sự tự khám phá đầy đủ của cá nhân trong thế giới hư cấu nghệ thuật, - nơi mà cái "tự thân" của tinh thần khắc phục được cái ách của số phận lịch sử và lựa chọn chính mình. Phân tâm học cấu trúc (J. Lacan, R. Barthes) nhấn mạnh sự phụ thuộc của nghệ sĩ vào những cơ chế siêu cá nhân của văn hóa (ngôn ngữ và các hệ thống ký hiệu) vốn có hiệu lực ở lĩnh vực vô thức và chi phối cấu trúc của tác phẩm, bất chấp dự đồ và nghĩa của nó.

Phân tâm học trong nghiên cứu văn học bị phê phán từ phía những học giả mác-xit, những người kế tục truyền thống của trường phái văn hóa lịch sử, và những người chủ trương các phương pháp toán học và điều khiển học. Ở Nga và Liên Xô, từ những năm 1970 lại khôi phục việc nghiên cứu nhân tố vô thức ở nghệ thuật vốn bị đình chỉ hồi cuối những năm 1920.

PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Sự phán đoán, bình phẩm, đánh giá và giải thích tác phẩm văn học, đồng thời kèm theo việc phán đoán, bình luận, giải thích, đánh giá những hiện tượng đời sống mà tác phẩm nói tới. Phê bình văn học được coi như một hoạt động tác động trong đời sống văn học và quá trình văn học, như một loại sáng tác văn học, đồng thời còn được coi như một bộ môn thuộc nghiên cứu văn học. Khác với văn học sử, phê bình văn học ưu tiên soi rọi những quá trình, những chuyển động đang xảy ra trong văn học hiện thời, khảo sát các sản phẩm xuất bản và báo chí, phản xạ với các hiện tượng văn học, với sự cảm thụ văn học của công chúng. Ngay khi bàn về di sản văn học quá khứ, nhà phê bình cũng chủ yếu xuất phát từ các nhiệm vụ xã hội và thẩm mỹ của hiện tại.

Trong phê bình nghệ thuật nói chung (gồm phê bình âm nhạc, phê bình sân khấu, phê bình điện ảnh, phê bình mỹ thuật...), nếu các loại phê bình nói trên không thể "trở thành" đối tượng của nó (ví dụ phê bình âm nhạc không thể "thành" âm nhạc, v.v.), thì phê bình văn học (và các loại thể phê bình nghệ thuật nói trên, ở những mức nhất định) có thể trở thành văn học, tức là thuộc nghệ thuật ngôn từ. Có khả năng này là do chỗ phê bình văn học (và các dạng phê bình nghệ thuật) cũng sử dụng chất liệu ngôn ngữ (ngôn ngữ tự nhiên, tức là các ngôn ngữ dân tộc) như mọi sáng tác văn học; tuy vậy không phải mọi dạng "viết lách" thuộc phạm

vi phê bình văn học nghệ thuật đều được coi là văn học; chỉ một số tương đối ít trang viết đạt tới tính nghệ thuật cao về ngôn từ thẩm mỹ, bộc lộ một phong cách độc đáo, một cái nhìn có chủ kiến, - là có thể trở thành văn học.

Những phán đoán phê bình hầu như xuất hiện đồng thời với sự xuất hiện của văn học, ban đầu với tư cách là những ý kiến của các độc giả quan trọng, hiểu biết nhất; không ít trường hợp các độc giả này cũng là người sáng tác văn học. Ngay khi đã được tách ra thành một loại công việc văn học, phê bình văn học trong suốt nhiều thời đại vẫn chỉ giữ một vai trò "ứng dụng" khiêm nhường - vai trò của sự đánh giá khái quát về các tác phẩm, giới thiệu tác phẩm với bạn đọc, khích lệ hoặc chỉ trích tác giả. Chỉ với sự phát triển của văn học, mục tiêu, tính chất của phê bình văn học mới trở nên phức tạp đòi hỏi chính phê bình phải được phân nhánh, đa dạng.

Như vậy, sự xác định lý thuyết về phê bình cần tính đến phương diện tiến triển lịch sử. Nói chung, khi các nền văn học còn tồn tại như là tổng số giản đơn những tác phẩm riêng lẻ, thì ứng với kiểu văn học ấy chính là kiểu phê bình chỉ cần biết đến văn bản, và khi phân tích văn bản, ngoài việc chú trọng ý nghĩa luân lý (phương diện này nhiều khi thu hút gần như toàn bộ nỗ lực của nhà phê bình), người ta chỉ cần lưu ý tới một số yếu tố được xem là quan trọng nhất, tập trung nhất của tính nghệ thuật, và xuất phát điểm để xem xét các yếu tố ấy thường là những chuẩn mực, quy phạm nghiêm ngặt của thể tài.

Từ thế kỷ XVII, nhất là từ thế kỷ XVIII, văn học trở thành một lĩnh vực hoạt động xã hội đặc thù; tương ứng với nó là sự hình thành những thiết chế xã hội của văn học (báo chí, xuất bản, công chúng, dư luận), là sự hình thành đời sống văn học với tư cách một lĩnh vực đặc thù trong toàn bộ các lĩnh vực đời sống xã hội. Phê bình văn học kiểu mới được phát triển trong bối cảnh đó của đời sống xã hội, với tư cách là một dạng thức và một bộ phận của dư luận xã hội. Quan hệ của nó với văn học, với đời sống xã hội, với công chúng văn nghệ ngày càng phức tạp hóa, đa dạng. Chẳng hạn, tương ứng với các hình thức tồn tại và phát triển của văn học như nhóm phái, trào lưu, khuynh hướng, ở phê bình văn học cũng có các nhóm phái, trào lưu, khuynh hướng của mình. Hoạt động và ngôn luận của các nhóm phái, trào lưu, khuynh hướng này tác động vào đời sống văn học, đưa tới những thay đổi trong xu hướng phát triển văn học. Do vậy có thể coi phê bình như bộ phận lập pháp về lý thuyết cho sáng tác; nó trở thành nhân tố tổ chức quá trình văn học. Phê bình văn học hiện đại không chỉ tìm kiếm "nhãn tự", "thần cú", không chỉ phê điểm, phẩm bình; nó còn nghiên cứu mọi mặt liên hệ bên trong và bên ngoài của sáng tác nghệ thuật với đời sống xã hội; nó không chỉ là một bộ phận của dư luận xã hội mà còn tác động vào dư luận, tác động đến xã hội.

Ở phê bình hiện đại, những thể tài thường dùng là: bài báo, bài điểm sách, bài tổng quan văn học, tiểu luận, chân dung văn học, đối thoại phê bình văn học, bút chiến, v.v. Tùy theo thể tài và mục đích, phê bình bộc lộ những khả năng

và đặc tính của mình bắt đầu từ một thông tin đơn giản của một người đọc về một tác phẩm mới ra mắt và kết thúc là việc đặt ra các vấn đề văn học và xã hội. Nói chung, nhà phê bình ở thời hiện đại kết hợp trong mình những năng lực của nhà mỹ học và người nghệ sĩ với năng lực ít nhiều của nhà đạo đức học, nhà tâm lý học, nhà chính luận. Tuy vậy, việc đạt tới sự kết hợp hoàn hảo này thường rất hiếm hoi, trong khi những sự thiếu hụt tối thiểu lại thường khá phổ biến.

PHONG CÁCH NGÔN NGỮ

Trong ngôn ngữ học, khái niệm phong cách trỏ những hệ thống các yếu tố ngôn ngữ, các phương thức lựa chọn, sử dụng và kết hợp chúng; tức là trỏ những dạng thức chức năng của ngôn ngữ văn học. Cấu trúc của phong cách ngôn ngữ bị quy định bởi những nhiệm vụ xã hội của việc giao tiếp bằng ngôn từ trong từng lĩnh vực hoạt động của con người (giao tiếp thông thường và giao tiếp quan phương, luật pháp, chính trị, khoa học, kỹ nghệ, văn học...).

Các khối thống nhất về phong cách chức năng tạo thành hệ thống (ngôn từ sách vở; ngôn từ hội thoại; ngôn từ nơi công cộng; ngôn ngữ truyền thanh, điện ảnh; ngôn ngữ điện tín; ngôn từ nghệ thuật) vốn khác nhau về vai trò của nó trong giao tiếp và về sức bao quát chất liệu ngôn ngữ.

Mỗi lĩnh vực phong cách chức năng có thể bao gồm một loạt phong cách. Ví dụ ở ngôn từ sách vở có thể bao gồm

phong cách chính luận, phong cách khoa học, phong cách sự vụ-quan phương. Ngôn từ nghệ thuật - với tư cách một khối thống nhất về phong cách chức năng, - khác với các phong cách ngôn ngữ, khác với ngôn từ hội thoại, do chức năng thẩm mỹ vốn có của nó, do ở nó có thể có mọi yếu tố ngôn ngữ (kể cả phương ngữ, tiếng lóng, khẩu ngữ thông tục, tức là những yếu tố thuộc phạm vi phi chuẩn mực của ngôn ngữ toàn dân).

Có những phong cách ngôn ngữ được hình thành trên cơ sở siêu ngôn ngữ. Ví dụ ngôn từ hội thoại vốn ứng với chức năng quan trọng nhất của ngôn ngữ là giao tiếp; nhưng phong cách chính luận lại hình thành do độc nhất một nguyên tắc cấu trúc trừu tượng: nguyên tắc luân phiên hai yếu tố biểu cảm và khuôn sáo. Phong cách ngôn ngữ, hệ thống phong cách chức năng là những hiện tượng chịu sự biến đổi về lịch sử.

Bên cạnh các phong cách chức năng, ở ngôn ngữ học còn phân biệt các phong cách biểu cảm (xét theo tính hàm chứa cảm xúc trong các yếu tố ngôn ngữ, do vậy có phong cách trang trọng, phong cách suồng sã, phong cách dịu dàng thầm kín, phong cách đùa cợt, phong cách trào lộng, v.v.), so với phong cách trung hòa (tức là ngôn từ phi biểu cảm).

PHONG CÁC TRONG VĂN HỌC

Những nét chung, tương đối bền vững của hệ thống hình tượng, của các phương thức biểu hiện nghệ thuật, tiêu biểu

cho bản sắc sáng tạo của một nhà văn, một tác phẩm, một khuynh hướng văn học, một nền văn học dân tộc nào đó.

Khác với các phạm trù khác của thi học, phong cách có sự thể hiện cụ thể trực tiếp: những đặc điểm phong cách dường như hiện diện ở bề mặt tác phẩm, như là một sự thống nhất hiển thị và cảm giác được của tất cả các yếu tố chủ yếu thuộc hình thức nghệ thuật. Trong nghĩa rộng, phong cách là nguyên tắc xuyên suốt kiến trúc tác phẩm, khiến tác phẩm có tính chỉnh thể, có giọng điệu và màu sắc thống nhất rõ rệt.

Người ta phân biệt các "phong cách lớn": phong cách thời đại (phong cách Phục Hưng, phong cách barocco, phong cách chủ nghĩa cổ điển...), phong cách của các khuynh hướng và trào lưu, phong cách dân tộc; và các phong cách cá nhân của các nghệ sĩ (kể từ thời cận đại). Ở các thời đại khác nhau, tương quan giữa phong cách cá nhân và phong cách lịch sử (của các thời đại và khuynh hướng) cũng được hình thành một cách khác nhau. Ở những thời đại ban đầu trong sự phát triển nghệ thuật, phong cách chịu sự chi phối nghiêm ngặt của các chuẩn mực tư tưởng tôn giáo. Tuy nhiên, "do sự phát triển của tri giác thẩm mỹ,..., cái yêu cầu thống nhất về phong cách cho mỗi thời đại ("phong cách thời đại", "mã thẩm mỹ của thời đại") suy giảm dần dần" (D.S. Likhachev, 1973). Bắt đầu từ thời cận đại, các phong cách văn học cá nhân không còn bị lược quy vào phong cách của các trào lưu, khuynh hướng, trường phái, ngày càng quyết định diện mạo các "phong cách lớn" và các phong cách dân tộc cổ điển.

Sự thay đổi các phong cách văn học không bộc lộ như một chuỗi kế thừa liên tục: có sự thừa kế và sự đứt gãy của truyền thống phong cách; có sự lĩnh hội các đặc tính bền vững của phong cách quá khứ và sự chối bỏ chúng; sự thất thường này là nét tiêu biểu ở các giai đoạn văn học sử khác nhau, ở các tác giả khác nhau.

Ở thời cổ đại, trung đại, "phong cách" trỏ lối hành văn, cung cách nói năng, các chuẩn văn phong thích ứng cho từng dạng từ chương (học thuyết về "ba loại phong cách" do chủ nghĩa cổ điển nêu lên). Ở thế kỷ XVII, học thuyết về phong cách thi ca tạo thành một bộ môn riêng của ngữ văn học. Ở thế kỷ XVIII, thuật ngữ phong cách (style) được mỹ học triết học khai thác; Goethe và Hegel gắn khái niệm phong cách với sự thể hiện nghệ thuật, sự "đối tượng hóa" những nguyên lý cơ bản của tồn tại. Cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, phong cách trở thành phạm trù thẩm mỹ trung tâm (H. Wolfflin, O. Walsel) và thường được lý giải quá rộng, như một thứ bộ môn "giải phẫu sinh lý" các thời đại văn hóa; trong khi đó ở nghiên cứu văn học thế kỷ XX cũng có khuynh hướng lược quy phong cách vào thành phần ngôn từ tác phẩm vốn được nghiên cứu bởi bộ môn phong cách học ngôn ngữ.

Nghiên cứu văn học hiện đại chịu ảnh hưởng của cả hai khuynh hướng nêu trên. Đến những năm 1970, được thừa nhận rộng rãi là các quan điểm sau đây: 1) Mặc dù chất liệu của văn học - ngôn từ - vốn có màu sắc phong cách, thuộc về một tầng ngôn ngữ chung nào đó, phong cách như một

hiện tượng ngôn ngữ cần phải được phân giới với phong cách như một hiện tượng nghệ thuật; ứng với phong cách học ngôn ngữ và thi học là những đối tượng nghiên cứu khác nhau. 2) Phong cách là chỉnh thể thẩm mỹ của hình thức có tính nội dung, là sự thống nhất hệ thống của những nguyên tắc thẩm mỹ chung và những thành tố hình thức hoặc mang tải phong cách. Ngoài ra, do có việc đề xuất phạm trù "phương pháp nghệ thuật", người ta còn phải biện luận về tương quan giữa phương pháp và phong cách. (Có quan điểm xem phong cách là sự cụ thể hóa, "vật chất hoá" của phương pháp; nhưng tương quan của hai phạm trù này vốn không như nhau trong mọi trường hợp. Ví dụ nếu một số phương pháp hướng đến sự xác định, thậm chí sự quy phạm về phong cách, thì một số phương pháp khác, ví dụ chủ nghĩa hiện thực, lại đa dạng về phong cách).

Một trong những vấn đề chính khi nghiên cứu văn học sử là sự liên hệ phức tạp và biến động giữa số phận lâu dài của một phong cách nào đó và những nội dung từng sản sinh ra nó. Trong quá trình phát triển của một phong cách bất kỳ nào đó, những liên hệ ấy thường bị trung giới hóa và bị yếu đi. Chẳng hạn, "chủ nghĩa cổ điển Khai Sáng" sử dụng các nguyên tắc phong cách của chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVII vốn xa lạ với nó về tư tưởng. Nhìn từ quá trình văn học thế giới, có thể thấy những sự gia tăng độ giãn nở về phong cách trong từng khuynh hướng nghệ thuật (dù có sự dao động, không triệt để).

Ở các "phong cách lớn" của các thời đại nghệ thuật quá khứ, có sự hoà đồng giữa các nguyên tắc nhận thức chung và sự sáng tác mang tính chuẩn mực, quy phạm (nghi lễ mang tính ký hiệu của nghệ thuật thờ cúng cổ xưa). Ở thời cổ Hy Lạp, người ta đã tạo được văn học thật sự mang tính nghệ thuật, tách khỏi sự hành ngôn mang tính thờ cúng, giáo huấn và khảo biện; thi pháp quy phạm gắn với các quy phạm (canon) nhưng không phải là khái niệm đồng nhất với quy phạm. Các chuẩn mực phong cách khiến văn học cổ đại có những nét của "phong cách lớn", đồng thời vẫn có các phong cách cá nhân, được coi như một trong những chuẩn mực phải có. Về loại hình, đó là hiện tượng nằm giữa quy phạm và phong cách cá nhân. Trong phạm vi văn học châu Âu, đến thời Phục Hưng, sự tiếp cận các truyền thống phong cách dân gian lớp dưới đã ngăn trở sự kết tinh của quy phạm; các phong cách quy phạm thời trung đại lại đẩy lùi các phong cách "vừa chuẩn mực vừa cá nhân".

Yếu tố quy phạm vẫn còn được bảo lưu trong phong cách của chủ nghĩa lãng mạn; nó tranh đấu với các quy phạm cổ điển chủ nghĩa để xác lập các quy phạm của mình trên thực tế. Nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực gắn với cảm hứng bao quát những phương diện và phạm vi mới của đời sống; đồng thời tính chất "giống như thực" được nâng lên hàng giá trị mỹ học trong nghệ thuật hiện thực. Vì vậy phong cách ở văn học hiện thực trở nên không hiển thị, khó thấy hơn. Tuy nhiên ở chủ nghĩa hiện thực, cảm hứng nhận thức, phân tích không tách rời cảm hứng phán đoán một cách cá nhân -

luôn có khả năng gây tranh cãi - về thế giới; sự chủ động phi quy phạm của cá nhân nghệ sĩ trở thành nhân tố quan trọng của sáng tạo tinh thần, trở thành nhân tố tạo phong cách cá nhân. Các phong cách của chủ nghĩa hiện thực thường được thực hiện như những phong cách cá nhân.

Sự phát triển của tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa gây ra bước ngoặt trong hệ thống các phong cách văn học. Lực ly tâm mạnh mẽ trong cấu trúc tiểu thuyết (ý thức nhiều giọng của các nhân vật vốn đòi hỏi có lời nói và cách nói của mình, không chịu sự khách quan hóa hoàn toàn và thoát khỏi sự độc đoán của tác giả) phải được "chế ngự" bằng những kiến tạo phong cách ngôn ngữ hết sức đa dạng; lời phát ngôn của tiểu thuyết, theo xác định của M.M. Bakhtin, đã trở thành điểm đồng vị của nguyên tắc tạo phong cách mang tính đối lập đối thoại. Các phong cách của các thể loại tự sự khác, của kịch và thậm chí phần nào của cả trữ tình cũng chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của văn xuôi đa ngữ, đa thanh của tiểu thuyết.

Ở thế kỷ XX, trong điều kiện các xã hội tư bản phát triển, khi cá nhân ngày càng bị tấn công bởi các quá trình tiêu chuẩn hóa và tha hóa, khi đã xuất hiện thị trường đại chúng cho các sản phẩm công nghệ văn chương, thì việc có phong cách riêng trở thành cái đảm bảo cho sự toàn vẹn của cá nhân, cho quan hệ tự do và nhân bản của cá nhân đối với thế giới. Tuy nhiên, diện mạo của các trào lưu, trường phái văn học ở thế kỷ XX và sự nhận định đương thời về chúng, do hàng loạt nguyên nhân (nhận thức, xã hội, chính trị) đã

trở nên phức tạp và trái ngược nhau. Một loạt trào lưu như chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tiền phong, chủ nghĩa hiện đại bị những giới trung thành với các chuẩn mực của chủ nghĩa hiện thực cổ điển phê phán như những hiện tượng tiêu cực về phong cách (ví dụ chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tiền phong bị coi là trái với nghệ thuật hiện thực cổ điển; chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa vị lai bị xem là khôi phục tư tưởng thái cổ về một ngôn ngữ thi ca đặc thù; các nghệ sĩ trong các trào lưu này thường bị quy kết là đã đem bút pháp cá nhân thay thế phong cách cá nhân, đem ý hướng tạo ra sự độc đáo riêng thay cho niềm tin vào cuộc sống, v.v.). Sự phê phán này, tuy vậy, không ngăn cản người ta thừa nhận một số phong cách cá nhân có giá trị đã sinh thành từ các khuynh hướng và trào lưu nói trên. Có tình trạng phức tạp và trái ngược trong nhận định như trên, ngoài sự phân cực và đối đầu về chính trị và văn hóa trong bối cảnh thời kỳ "chiến tranh lạnh", còn do một số đặc điểm của sự phát triển văn học trong thế kỷ XX: những tìm tòi đáng kể nhất (ví dụ lối "viết tự động" trong chủ nghĩa siêu thực, "dòng ý thức" trong văn xuôi tiểu thuyết, các hình thức trần thuật từ ngôi thứ nhất, trần thuật đa chủ thể, thi pháp huyền thoại hóa, các lý thuyết "phản nhân vật", "phản thơ", "phản tiểu thuyết", "tác giả biến mất"...) đều có những nét "phản văn học" theo ý nghĩa là trái với các chuẩn mực và quan niệm phổ biến ở văn học các thế kỷ XVII - XIX. Trong những cách giải thích thiện chí và khích lệ hơn, người ta nhận thấy ở hầu hết các tìm tòi, cách tân trên đều bộc lộ những nỗ lực tạo ra "chiến

lược phát ngôn" thích hợp và hiệu quả hơn, nhằm "tăng lực nội quan" cho các phát ngôn nghệ thuật. Tiêu điểm của các tìm tòi sáng tạo trong nghệ thuật hiện đại vẫn là tạo ra những phong cách cá nhân đặc sắc.

PHÚNG DỤ

Còn gọi là *nói bóng* hoặc *ám chỉ*; một biện pháp chuyển nghĩa trong nghệ thuật ngôn từ; một kiểu hình tượng, một nguyên tắc tư duy và tổ chức chất liệu trong nghệ thuật nói chung.

Có thể coi phúng dụ là ẩn dụ với quy mô lớn hơn (không chỉ ở cấp độ câu đoạn mà còn bao quát toàn tác phẩm). Phúng dụ dựa trên cơ sở lối nói ngụ ý, bóng gió, biểu đạt một ý tưởng trừu tượng, khái quát bằng hình ảnh trực quan. Ví dụ câu ca dao Việt Nam "*Ta về ta tắm ao ta / Dù trong dù đục ao nhà vẫn hơn*" diễn tả triết lý bằng lòng với thực tại, với những gì đã quen thuộc, "của mình", không tham vọng cao xa.

Dạng phúng dụ thường gặp trong thực tiễn nghệ thuật là nhân cách hóa các loại tư tưởng bằng hình ảnh các sinh thể sống hoặc các định đề ẩn dụ. Chẳng hạn sự chiến thắng được miêu tả bằng hình ảnh nữ thần Nike (của thần thoại cổ Hy Lạp): một thiếu nữ có cánh đội vòng nguyệt quế và đứng trên xe; công lý được mô tả bằng hình ảnh nữ thần Thémis - một phụ nữ có cặp mắt nghiêm khắc, tay cầm chiếc cân; ý niệm về Cách mạng và Tự do được thể hiện trong tranh

Thần Tự do trên chiến lũy, 1830, của Delacroix; lối miêu tả hình hiệu thể hiện ý niệm về sức mạnh, sự quả cảm, sự sáng suốt... - dưới dạng sư tử, gấu, đại bàng; v.v. Tính chất ám chỉ, ngụ ý của phúng dụ bộc lộ ở tính hai mặt của nó: mô tả một cái gì đó không trùng hẳn với nội dung đích thực của tác phẩm, nhưng chính lối mô tả ấy lại là cách bộc lộ nội dung ấy, bởi vì ở đấy có cả hai lớp hàm nghĩa - nghĩa bề sâu và nghĩa bề mặt. Hàm nghĩa phúng dụ của hình tượng nghệ thuật được hình thành trên cơ sở cái hàm nghĩa đã được cố định hóa nhờ truyền thống (thần thoại, nghệ thuật cổ điển, văn hóa dân gian, tôn giáo). Tuy vậy, vượt ra khỏi giới hạn của hàm nghĩa "cũ" ấy, ở phúng dụ có thể xuất hiện một nội dung mới, mang tính thời đại, thời sự, chồng lên trên hàm nghĩa cũ. Ví dụ hình tượng người gieo hạt lưu hành trong sáng tác văn học đã không còn gắn với cách giải nghĩa vốn có ở kinh *Phúc âm*.

Khái niệm phúng dụ (chữ Hy Lạp: allègoria) xuất hiện từ thời cổ Hy La. Nguyên tắc phúng dụ được dùng phổ biến trong mỹ học và nghệ thuật trung đại châu Âu (kiến trúc, điêu khắc, văn học, hội họa, lễ hội dân gian). Đầu thời Phục Hưng, phúng dụ mất vai trò phổ quát trong tư duy nghệ thuật, nhưng đến thế kỷ XVI nó lại được chú ý đến, được xem như hình thức diễn tả các giá trị tinh thần cao. Ở mỹ học và nghệ thuật của chủ nghĩa cổ điển, nó được thừa nhận như một nguyên tắc cốt yếu của tư duy nghệ thuật; những đề tài và tính cách của văn học cổ đại Hy La được xem như mẫu mực hoàn thiện, được dùng làm quy phạm để biểu

hiện những tư tưởng và lý tưởng cao cả. Mỹ học Khai Sáng cũng chú ý đến khả năng của phúng dụ trong việc truyền đạt những nội dung phổ quát. Ở mỹ học Hegel, phúng dụ được phân tích trong tương quan với tượng trưng. Các tác gia của chủ nghĩa lãng mạn phát triển phương hướng này, nhấn mạnh tính sơ lược nghèo nàn của phúng dụ so với tượng trưng. Tuy vậy, hình tượng phúng dụ vẫn là một trong những thành tố quan trọng ở sáng tác của khá nhiều nghệ sĩ khác nhau về xu hướng nghệ thuật (P.B. Shelley, Saltykov-Schedrin, E. Verhaeren, H. Ibsen, A. France...). Ở một số xu hướng mỹ học thế kỷ XX, phúng dụ được xem như một loại tượng trưng "giả hiệu", không hoàn chỉnh, chỉ làm nghèo nghệ thuật. Trong thực tiễn nghệ thuật thế kỷ XX, phúng dụ tiếp tục tồn tại như một biện pháp và một nguyên tắc tổ chức chất liệu nghệ thuật; cách thể hiện phúng dụ theo lối truyền thống vẫn được dùng trong những thể tài như thơ và truyện ngụ ngôn, văn trào phúng, nghịch dị, văn học không tưởng; cách thể hiện mới của phúng dụ xuất hiện ở một số thể tài như điêu khắc hoành tráng (tượng Mẹ-Tổ Quốc, Chiến sĩ Vô Danh...) phim nghệ thuật (của F. Fellini, A. Tarkovsky...), tiểu thuyết (ví dụ *Nghệ nhân và Margarita* của M. Bulgakov, *Dịch hạch* của A. Camus, *Trăm năm cô đơn* của G. G. Marquéz, v.v...).

PHỨC ĐIỆU

Thuật ngữ âm nhạc (polyphonie: một thể loại nhạc nhiều giọng nhiều bè), được M.M. Bakhtin chuyển hóa dùng vào nghiên cứu văn học (cuốn *Mấy vấn đề sáng tác Dostoievski* in 1929, từ lần in thứ hai, 1963, đổi lại là *Mấy vấn đề thi pháp Dostoievski*).

Khái niệm phức điệu của Bakhtin gắn với việc phát hiện một thể loại mới: tiểu thuyết phức điệu, và một kiểu tư duy nghệ thuật (được phát hiện trước hết trên cứ liệu sáng tác của Dostoievski) khác về nguyên tắc so với kiểu độc thoại truyền thống. Thuộc về kiểu tư duy nghệ thuật độc thoại, theo Bakhtin, là toàn bộ sáng tác ngôn từ nghệ thuật, nhất là tiểu thuyết châu Âu và Nga trước Dostoievski; chiếm ưu thế ở đó là sự ngự trị duy nhất của thế giới ý thức tác giả. Tiểu thuyết phức điệu đề ra một lập trường nghệ thuật mới của tác giả trong quan hệ với nhân vật: đó là lập trường đối thoại; nó khẳng định tính độc lập, tự do bên trong của nhân vật, tính bất định về nguyên tắc, tính không lệ thuộc vào sự đánh giá cuối cùng và hoàn kết của tác giả. Lời của tác giả về nhân vật được tổ chức như lời nói về người đang có mặt, đang lắng nghe tác giả và có thể đáp lại tác giả. Lời nói của nhân vật (điểm nhìn thế giới của nhân vật) cũng đầy đủ sức nặng như lời tác giả; nó vang lên như là ngay bên cạnh lời tác giả và được kết hợp với lời tác giả và với những giọng nói đầy đủ giá trị của các nhân vật khác. "Không phải là nhiều

tính cách và số phận trong một thế giới khách quan duy nhất dưới ánh sáng duy nhất của ý thức tác giả được triển khai trong các tác phẩm của ông (tức là Dostoievski) mà chính là nhiều ý thức ngang quyền nhau với những thế giới của chúng, đã được kết hợp lại ở đây (tức là các tác phẩm của Dostoievski) trong sự thống nhất của một số sự kiện, nhưng những ý thức ấy vẫn không bị hòa lẫn vào nhau" (*Mấy vấn đề thi pháp Dostoievski*, in lần thứ tư, 1979, tr. 6-7).

Sáng tác phức điệu đòi hỏi một kiểu nhân vật riêng. Đó không phải đơn giản chỉ là nhân vật có ý thức; đó là nhân vật-nhà tư tưởng (chứ không phải một chủ thể tâm lý học, như nhân vật của tiểu thuyết độc thoại), phát ngôn không chỉ cái ngôn từ về bản thân và về xung quanh gần gũi, mà còn cả "ngôn từ về thế giới". Mặc dù miêu tả tư tưởng chiếm vị trí chủ đạo trong tiểu thuyết phức điệu, nhưng tư tưởng không phải là nhân vật chính của kiểu tiểu thuyết này. Thế giới của tiểu thuyết phức điệu là thế giới nhân vật. Nó không biết đến "sự thật vô nhân xưng", nó không biết đến tư tưởng ở ngoài người mang tư tưởng: sự thật về thế giới không tách rời sự thật của cá nhân. Bởi vậy Dostoievski mô tả không phải tư tưởng trong con người, mà là "con người ở trong con người". Tư tưởng ở tác phẩm kiểu phức điệu hoặc là hòn đá thử vàng để thử nhân vật, hoặc là hình thức khám phá nó - cái môi trường ở đó ý thức con người bộc lộ cái thực chất sâu xa nhất của nó. Lĩnh vực sinh tồn của tư tưởng, theo Bakhtin, không phải là ý thức cá nhân, mà là sự giao tiếp đối thoại giữa các ý thức; tư tưởng - đó là "sự kiện sống động nổ

ra tại điểm gặp gỡ đối thoại của hai hoặc một số ý thức". Tư tưởng ở tiểu thuyết phức điệu mang tính liên cá nhân và liên chủ thể, như một ý thức không thỏa mãn với chính mình.

Bản chất đối thoại của ý thức con người được Bakhtin gắn với tính mở ngỏ, tính không hoàn thành và không hoàn kết của nó. Vấn đề về tính không hoàn thành là một trong những vấn đề trung tâm của phức điệu. Tính không hoàn thành của các cá nhân, các đối thoại, của chính đời sống - đưa các nhân vật của tiểu thuyết phức điệu đến những vấn đề sau cùng của sinh tồn con người và đến ngọn nguồn của tự do con người, bởi vì "không thể biến con người sống động thành khách thể câm lặng cho một nhận thức hoàn kết, nói sau lưng". Do không trùng khít với bản thân mình, con người bao giờ cũng có thể vượt ra ngoài những giới hạn của mình và do vậy bác bỏ cái quan điểm định sẵn về nó; cuộc sống đích thực của bản ngã chỉ có thể được thâm nhập bằng đối thoại, và trong sự thâm nhập bằng đối thoại ấy, con người tự mình giải đáp, tự mình bộc lộ mình một cách tự do. Mỗi cảm xúc, mỗi ý nghĩ, của nhân vật đều mang tính đối thoại nội tại, kèm theo việc tính đến người khác. Nhưng chỉnh thể tiểu thuyết được xây dựng như một "đối thoại lớn", kể cả đối thoại với những tác phẩm khác, với cả một thời đại. Như vậy, tiểu thuyết phức điệu là tiểu thuyết đối thoại.

Vấn đề đối thoại với tư cách một phạm trù bản thể luận và mỹ học hàng đầu được Bakhtin đề xuất đồng thời với việc đề xuất lý thuyết tiểu thuyết phức điệu, cho phép, trong văn

cảnh văn hóa-triết học mới, giải quyết những vấn đề hết sức quan trọng của nghiên cứu văn học và mỹ học đại cương như hình tượng tác giả và người trần thuật; tương quan của lập trường tác giả và nhân vật (tức là sự tự do của nhân vật và việc tác giả khẳng định "sự thật" về nó - đây là vấn đề cho đến nay còn tranh cãi gay gắt trong học thuật hiện đại); kiểu nhân vật văn học mới; lĩnh vực tự ý thức như một chủ âm (dominant) mới của sự miêu tả thẩm mỹ; các đặc điểm loại hình-thể loại của tiểu thuyết hiện đại; ngôn từ đối thoại và ngôn từ độc thoại.

Gây được tác động đáng kể đến tư tưởng mỹ học-triết học thế kỷ XX ở Nga và ngoài nước Nga, quan niệm về phức điệu còn đồng thời làm nảy sinh cách dùng thuật ngữ theo nghĩa rộng hơn, đôi khi khá bất định, bị "xói mòn", nhất là khi mọi độ căng của ngôn từ, tư tưởng, ý chí tác giả hoặc nhân vật hướng tới người (nhân vật) khác đều được hiểu bằng các khái niệm phức điệu và đối thoại.

Quan niệm phức điệu nảy sinh trên cơ sở những quan điểm - hình thành vào những năm 1920 - của Bakhtin về bản chất đối thoại của ngôn từ và của sáng tác ngôn từ nói chung. Cái chất liệu (ngôn từ) mà tác phẩm nghệ thuật lấy từ thực tại đang hình thành, ngôn từ ấy vốn mang tính bình giá về tư tưởng (xúc cảm hoặc nhận thức), và đến lượt mình, nó đòi hỏi một thái độ đối thoại phản xạ đáp lại của độc giả, thính giả (thậm chí ở lời nói thường ngày, ta cũng nghe thấy không phải ngôn ngữ mà là những đại lượng tư tưởng, như

đúng / sai, hay / dở..., tức là nắm bắt được không phải cái "hàm nghĩa "vật thể" mà là sự đánh giá).

Thể loại mới tiểu thuyết phức điệu được Bakhtin nghiên cứu trong quan hệ với những ngọn nguồn của nó, tức là nghiên cứu từ quan điểm thi học lịch sử. Trong quan niệm của ông, thể loại là một thứ cầu nối giữa thế giới hiện thực và thế giới nghệ thuật, thế giới đã được chiếm lĩnh về thẩm mỹ. Thể loại là nhân vật chính của tấn kịch văn học sử, là thứ ký ức siêu cá thể của nghệ thuật, nơi tích lũy kinh nghiệm thẩm mỹ của sự nhận thức thế giới. Tính biến đổi của thể loại và tính cố định của những hằng số nền tảng - cũng có căn cứ từ kiến giải trên. Truyền thống thể loại của tiểu thuyết phức điệu chủ yếu là những thể loại văn học và văn hóa cổ và trung đại châu Âu gắn bó với khu vực cười cợt-nghiêm túc.

Tiểu thuyết phức điệu đánh dấu một trình độ mới và rất quan trọng,"một bước tiến lớn nói chung trong lịch sử của tư duy nghệ thuật nhân loại". Tư duy nghệ thuật phức điệu này "có khả năng hiểu biết các phương diện của con người, trước hết là hiểu biết cái ý thức của con người đang tư duy và phạm vi đối thoại trong tồn tại của nó", tức là những phương diện mà tư duy nghệ thuật độc thoại không thể đạt tới được. Tuy nhiên, sự xuất hiện của thể loại mới này không xóa bỏ hình thức tiểu thuyết độc thoại, không hạn chế sự phát triển của nó, ví dụ tiểu thuyết tự truyện, tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết sinh hoạt, tiểu thuyết sử thi, bởi vì bao giờ cũng có

những phạm vi thực tại mà chỉ những hình thức nhận thức nghệ thuật mang tính độc thoại, tức là cái nhìn hoàn tất về thế giới, mới đáp ứng được.

PHƯƠNG PHÁP HÌNH THỨC

Một quan niệm lý thuyết, khẳng định quan điểm coi hình thức nghệ thuật như phạm trù quy định đặc trưng của văn học và có năng lực tự phát triển. Với tư cách một khuynh hướng riêng, nó được hình thành những năm ráp ranh thế kỷ XIX sang XX, thoạt đầu như là sự phản ứng lại lối phê bình của chủ nghĩa ấn tượng và những khuynh hướng có màu sắc thực chứng trong nghiên cứu văn học và nghệ thuật học, về sau - như một hệ phương pháp có sự luận chứng lý thuyết, nhằm nghiên cứu tính quy luật nội tại (cấu trúc) của tác phẩm văn học.

Ở phương Tây, vào những năm 1910, phương pháp hình thức bộc lộ rõ nhất trong lý thuyết nghệ thuật tạo hình (H. Wolfflin) và nghiên cứu so sánh các nghệ thuật khác nhau (O. Walsel); kết quả tích cực ở đây là quan sát được lĩnh vực loại hình miêu tả (hình thức). Trong nghiên cứu văn học, phương pháp hình thức trình diện bằng việc nghiên cứu "hình thái học tiểu thuyết" (V. Dibelius), "phong cách học ngôn ngữ" (L. Spitzer), v.v. Các nguyên tắc phương pháp của một loạt dạng thức "phương pháp hình thức" ở phương Tây tựu trung là "đọc kỹ" tác phẩm, trong khi coi nhẹ mọi thành tố "ngoài văn

học". Kết quả phát triển của nó ở những năm 1920 là khẳng định phương pháp miêu tả tĩnh tại, từ bỏ các bình diện sinh thành và tiến triển trong nghiên cứu văn học.

"Trường phái hình thức" ở Nga (từ giữa những năm 1910 đến giữa những năm 1920) là một hiện tượng khác hẳn về nguồn gốc và phương pháp luận. Nó xuất phát không phải từ các quan niệm nghệ thuật học, mà là từ định hướng ngôn ngữ học (nhóm OPOJaZ và nhóm ngôn ngữ học Moskva). Học thuyết của I.A. Baudouin de Courtenay, xem ngôn ngữ như một hệ thống chức năng, được áp dụng vào các hiện tượng văn học đã giúp cho việc chuyển từ lý thuyết cơ giới thời đầu - xem tác phẩm như một tổng số những thủ pháp tạo thành nó (đây là "thi pháp hình thức" của V.B. Shklovski) - đến chỗ xem tác phẩm như một "hệ thống" những đơn vị chức năng ("thi pháp chức năng"- Tynianov). Đồng thời cũng diễn ra sự tiến triển trong cách nhìn các khái niệm cơ bản của thi pháp lý thuyết và của thi pháp lịch sử: từ chỗ đánh giá hình thức như cái duy nhất chứa đặc trưng nghệ thuật, từ chỗ coi thường nội dung như một phạm trù "ngoài nghệ thuật" đến chỗ đặt ra và luận chứng dưới dạng đại cương cho quan niệm về "hình thức mang tính nội dung". Việc cắt nghĩa về mặt văn học sử sự tiến triển của các thể loại và phong cách - đã đẩy lùi quan niệm về sự thay thế của các hiện tượng văn học như là kết quả của việc phá vỡ tính tự động máy móc của sự tiếp nhận, như là kết quả đấu tranh của đường lối "già cũ" (quy phạm hóa) với đường lối "trẻ trung" phi quy phạm.

Các công trình của các tác giả thuộc "trường phái hình thức" đã nghiên cứu cụ thể một loạt vấn đề trước đó chưa hề được nghiên cứu, ví dụ: các hình thức phong cách của lời nói và của ngôn ngữ (V.V. Vinogradov), vần thơ, luật thơ và kết cấu câu thơ (V.M. Zhirmunski), tương quan giữa ngữ nghĩa và cấu trúc câu thơ (Tynianov), cú pháp và giọng điệu thơ (B.M. Eihenbaum), nhịp điệu và luật thơ (B.V. Tomashevski), sáng tạo ngôn ngữ của các nhà vị lai (G.O. Vinokur), nhịp điệu và cú pháp (O.M. Brik), sự hình thành cốt truyện (Shklovski), giải thuyết nói-nghe về ngôn từ nghệ thuật (S.I. Bernstein), miêu tả hệ thống truyện cổ tích thần kỳ (V.Ja. Propp), ngữ âm học thi ca (E.D. Polivanov), những nguyên tắc nghiên cứu câu thơ về mặt ngữ âm học và ngữ nghĩa học phong cách (R.O. Jakobson). Có ý nghĩa cấp bách suốt những năm 1920 là ý tưởng về phát triển thi học cấu trúc, lý thuyết thông tin, ký hiệu học, máy phiên dịch. Những vấn đề được đề cập trong các công trình ở nửa sau những năm 1920 của các học giả nêu trên, thật ra là rộng lớn hơn nhiều và do đó không thể lược quy vào các luận điểm của "phương pháp hình thức". Ví dụ, với việc đề xuất "thi pháp chức năng", người ta buộc phải thấy tính khiếm khuyết của việc chỉ nghiên cứu thi pháp ở bình diện đồng đại (synchronie) và do đó có nhu cầu bổ sung việc nghiên cứu ở bình diện lịch đại (diachronie) - đây là điểm có tính chất quyết định để thoát khỏi việc đóng khung trong "dãy văn học", để khảo sát các hệ thống văn học trong văn cảnh rộng của đời sống văn học, môi trường xã hội và thời đại lịch

sử - tức là những nhân tố cũng mang tính hệ thống. Về sau, những nguyên tắc của "trường phái hình thức" đi tới một phương pháp khoa học phổ quát hơn: chiếm lĩnh hình thức và nội dung trong sự thống nhất của chúng.

Ở phương Tây, những đại diện của nhóm ngôn ngữ Prague (Ja. Mukarovski, N.S. Trubeskoi) cũng đi tới một quan niệm như như trên, tuy họ vẫn còn giữ thêm ít lâu nữa những yếu tố của học thuyết "phương pháp hình thức" thời đầu (R. Jakobson). Những năm 1920 – 1930, "phương pháp hình thức" định đổi mới, trở nên gần gũi với "phân tích ngữ nghĩa" của A. Richards. Những năm 1940 – 1950, các luận điểm của "phương pháp hình thức" được hậu thuẫn ở Thụy Sĩ trong phương pháp lý giải tác phẩm (W. Kayser, E. Staiger). Từ giữa những năm 1920, tư tưởng của phương pháp hình thức và của nhóm OPOJaZ gây được sự quan tâm đáng kể ở phương Tây; điều này phần nào cắt nghĩa những ý đồ xây dựng một phương pháp luận hình thức mới trong nghiên cứu văn học.

PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC

Cũng được gọi là *phương pháp nghệ thuật*. Một phạm trù được hình thành vào những năm 1920 trong nghiên cứu văn học và nghệ thuật học ở Liên bang Xô-viết (1922-1991); sau đó được thông dụng và trở thành một trong những phạm trù của mỹ học chính thống tại các nước thuộc khối Cộng

đồng xã hội chủ nghĩa (1945-1991); về mặt lý thuyết, phạm trù này được luận chứng lại nhiều lần, nhất là vào những năm 1960, 1970, 1980.

Những định nghĩa thông dụng nhất về phương pháp sáng tác là: "phương thức phản ánh hiện thực", "nguyên tắc điển hình hóa hiện thực"; "nguyên tắc phát triển và đối chiếu các hình tượng thể hiện tư tưởng tác phẩm, nguyên tắc xử lý các tình huống hình tượng"; "nguyên tắc mà nhà văn dùng để lựa chọn, khái quát và đánh giá các hiện tượng của hiện thực"; "hệ thống những nguyên tắc chỉ đạo quá trình xây dựng tác phẩm nghệ thuật". Các khái niệm "nguyên tắc", "phương thức" được nhấn mạnh ở chỗ: chúng không phải là những "nguyên tắc" hoặc phương thức lôgic trừu tượng, mà cần được hiểu như là những nguyên tắc chung nhất trong thái độ sáng tạo của nghệ sĩ đối với cái hiện thực được anh ta nhận thức, tức là những nguyên tắc chung nhất của việc tái tạo hiện thực. Gắn phương pháp với quá trình xây dựng tác phẩm của nghệ sĩ, người ta đề xuất khái niệm "phương pháp riêng", để phân biệt với "phương pháp chung", tức là những hiện tượng "phương pháp riêng" gần gũi nhau (mà thường được xem xét trước hết là các dấu hiệu về thế giới quan, về lập trường xã hội chính trị). Tuy vậy các nội hàm của "phương pháp riêng" rất gần với khái niệm "phong cách", các nội hàm của"phương pháp chung" rất gần với các khái niệm "khuynh hướng", "trào lưu", "trường phái". Trong nỗ lực kiến tạo phạm trù "phương pháp sáng tác", luận chứng về tính thực tại của nó và triển khai các dạng thức nội dung lịch

sử của nó, giới nghiên cứu lý thuyết đã sử dụng khá nhiều dữ kiện thuộc các phạm trù tương đồng nói trên; đồng thời mỗi loại phương pháp chung được xem như là hệ thống những đặc điểm bền vững, lặp lại ở sáng tác của nhiều nhà văn, ở từng trào lưu, trường phái và khuynh hướng văn học; tức là phương pháp được xem như cơ sở, như hạt nhân bên trong của trào lưu, trường phái, khuynh hướng văn học.

Được đề lên hàng đầu trong nội hàm của phương pháp sáng tác là vai trò của thế giới quan, của hệ thống các quan điểm xã hội chính trị ở nghệ sĩ. Xu hướng nhấn mạnh thuộc tính chuyển tải tư tưởng (của ngôn từ nghệ thuật, của văn học) đạt đến mức cực đoan trong đề xuất của RAPP (Hiệp hội nhà văn vô sản Nga, những năm 1920-1930) về cái gọi là "phương pháp sáng tác duy vật biện chứng", hoặc trong dạng thuật ngữ xuất hiện muộn hơn về cái gọi là "phương pháp sáng tác duy tâm". Mặt khác, vào những năm 1950-1960 lại xuất hiện những luận chứng về mâu thuẫn giữa phương pháp sáng tác với thế giới quan. Những luận chứng xuất hiện muộn hơn nữa (những năm 1970-1980) đề xuất lý tưởng xã hội, thẩm mỹ của nghệ sĩ như một nguyên tắc hợp thành cơ bản của phương pháp sáng tác. Ngoài ra, kiểu lựa chọn nhân vật trung tâm, nhân vật chính diện (tích cực), phương pháp điển hình hóa nó, một số biện pháp nghệ thuật đặc thù (chỉ thích ứng với từng phương pháp nhất định, cũng có khi được coi như khám phá riêng của từng phương pháp) - được xem là các yếu tố quan trọng tạo thành các phương pháp sáng tác.

Quá trình luận chứng cho phạm trù phương pháp sáng tác cũng gắn liền với quá trình luận chứng cho phạm trù chủ nghĩa hiện thực với tư cách một trong những phương pháp sáng tác. Thành tựu của văn học hiện thực chủ nghĩa thế kỷ XIX như một khuynh hướng nghệ thuật có quy mô thế giới đã ảnh hưởng mạnh đến tâm thế các lý thuyết gia của "phương pháp sáng tác" mà biểu hiện cực đoan là sự đề xuất một bức tranh lịch sử nghệ thuật thế giới như là cuộc đấu tranh giữa hai nguyên lý "hiện thực" và "phản hiện thực". Trong những luận chứng khác, "chủ nghĩa hiện thực" hoặc "tính hiện thực" hoặc "tính chân thực" vẫn mặc nhiên trở thành điểm quy chiếu quan trọng của "phương pháp sáng tác".

Lý thuyết phản ánh do V.I. Lenin đề xuất (theo đó, văn học cũng như khoa học là những hình thái phản ánh hiện thực khách quan), và xa hơn, thuyết bắt chước (mimésis) của Aristoteles là cơ sở nhận thức luận (triết học) của việc đề xuất các phạm trù "chủ nghĩa hiện thực" và "phương pháp sáng tác".

Có thể nhận xét việc kiến tạo phạm trù "phương pháp sáng tác" như là những nỗ lực khảo sát xem cái logic bên trong của thế giới nghệ thuật được tạo ra trong tác phẩm *tương quan như thế nào* với các quy luật phát triển khách quan của đời sống con người trong các điều kiện lịch sử và dân tộc cụ thể. Đi tìm nội hàm xác định của phương pháp sáng tác là đi tìm *nguyên tắc khúc xạ* toàn bộ và mỗi chi tiết của đời sống thực tại vào tác phẩm nghệ thuật.

Phương pháp sáng tác với tư cách một phạm trù mỹ học, hiện còn chưa hoàn toàn định hình. Tính xác định về lý thuyết của nó còn chưa hoàn toàn được xác lập. Hệ thống loại hình lịch sử của nó còn chưa hình thành. Bên cạnh những "phương pháp riêng" hết sức đa dạng và mang dấu ấn sâu sắc của sáng tạo cá nhân (rất dễ bị đồng nhất với "phong cách" cá nhân), hiện chỉ mới nêu lên được một số kiểu dạng "phương pháp chung" siêu cá nhân như: chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa hiện thực (với các dạng thức lịch sử khác nhau, nổi bật là chủ nghĩa hiện thực phê phán), chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

PHƯƠNG PHÁP TIỂU SỬ

Một phương thức nghiên cứu văn học, theo đó, tiểu sử và nhân cách nhà văn được xem như yếu tố quyết định sáng tác. Phương pháp tiểu sử thường gắn với xu hướng xem nhẹ hoặc phủ nhận sự tồn tại của khuynh hướng văn học, chủ trương "vẽ chân dung" nhà văn theo lối ấn tượng chủ nghĩa. Phương pháp tiểu sử được áp dụng lần đầu tiên bởi nhà phê bình văn học Pháp Sainte-Beuve (*Những chân dung phê bình văn học*, 5 tập, 1836-1839). Ở phương pháp luận nghiên cứu của H. Taine và Brandes cũng thấy có sự vận dụng phương pháp này. Sang đầu thế kỷ XX, những người chủ trương phương pháp này (R. de Gourmont ở Pháp, Ju.I. Aihenvald ở Nga, v.v.) xóa bỏ các "nhân tố ngoại tại" (ví dụ, họ cho ở Sainte-Beuve đó là những tư tưởng xã hội và nghệ thuật của

thời đại; ở Brandes - tính chất những phong trào xã hội; ở Taine - ảnh hưởng của chủng tộc, môi trường và thời điểm), hướng tới việc khám phá "cái tôi thầm kín" của nghệ sĩ theo tinh thần một chủ nghĩa ấn tượng cực đoan. Tuy vậy, phương pháp tiểu sử đem lại những kinh nghiệm tốt cho nghiên cứu văn học; nó cho thấy tiểu sử nhà văn là một yếu tố, một trong những ngọn nguồn của sáng tác văn học.

PHƯƠNG PHÁP XÃ HỘI HỌC

Những nguyên tắc phương pháp luận và phương pháp nghiên cứu văn học, trong đó văn học được xem như một hiện tượng bị quy định về mặt xã hội. Việc nghiên cứu văn học trong những tương tác đa diện của nó với xã hội được gọi là xã hội học văn học (nhưng thuật ngữ "xã hội học văn học" nhiều khi được dùng với nghĩa hẹp hơn, trỏ một liên ngành của nghiên cứu văn học và xã hội học, khảo sát sự sinh tồn và hoạt động chức năng của văn học trong xã hội).

Vấn đề tương tác của văn học nghệ thuật với đời sống xã hội được đặt ra ngay từ những giai đoạn ban đầu của sự phát triển nghệ thuật. Tuy nhiên, bản chất xã hội của văn học và phương pháp khảo sát bản chất ấy chỉ mới được xác lập từ giữa thế kỷ XIX. Khi được Hippolyte Taine xác định những nét chính, nó được gọi là "phương pháp văn hóa-lịch sử". Lấy chủ nghĩa thực chứng (positivisme) làm tiền đề triết học và phương pháp luận, Taine xây dựng phương pháp của

mình trên sự tương đồng của nó với phương pháp của các môn khoa học tự nhiên (tương tự việc August Comte xem xã hội học là đồng dạng với cơ học và sinh học). Vấn đề đặc trưng nghệ thuật của văn học không được đặt ra. Mặc dù tư tưởng quyết định luận xã hội đối với sự phát triển nghệ thuật ở Taine chỉ có tính chất khởi đầu, nhưng tư tưởng này và gắn với nó là khái niệm phương pháp như một công cụ nhận thức khoa học khách quan về nghệ thuật, - đã mang lại một nội dung tích cực.

Cùng thời nhưng độc lập với chủ nghĩa thực chứng, là sự hình thành xã hội học macxit. Những nhận xét, nhận định, quan niệm được nêu rải rác trong các công trình nghiên cứu của K. Marx và F. Engels đã đề cập đến nhiều vấn đề cơ bản của xã hội học văn học: tương tác của văn học và xã hội, văn học như lĩnh vực đặc thù của hệ tư tưởng các giai cấp, vị trí và tình cảnh người nghệ sĩ trong xã hội có đối kháng giai cấp, v.v. Cơ sở phương pháp luận của xã hội học mac-xit là chủ nghĩa duy vật lịch sử, điều này tuy vậy không loại trừ, ngược lại đòi hỏi phải có phương pháp riêng cho lĩnh vực xã hội học văn học. Cuối thế kỷ XIX đầu XX, F. Mehring, P. Lafargue, - hai học trò của Marx - cố gắng kế tục phương pháp luận của các nhà kinh điển của chủ nghĩa Mác; nhà lý luận xuất sắc của xã hội học nghệ thuật là G.V. Plekhanov: một mặt ông chống chủ nghĩa chủ quan của phê bình suy đồi và ấn tượng, mặt khác ông chống lại việc "chủ nghĩa duy vật kinh tế" toan rút thẳng các loại hình tư tưởng (và nghệ thuật) từ các hình thái sản xuất. V.I. Lenin đề xuất một loạt vấn đề cho xã hội học nghệ

thuật: thuyết phản ánh, thuyết hai nền văn hóa trong một nền văn hóa dân tộc, nguyên tắc tính đảng như một tiêu chuẩn quan trọng nhất để đánh giá các hiện tượng tư tưởng. Quan niệm về văn học nghệ thuật của Lênin được các nhà phê bình bônsêvich và giới tuyên truyền Xô-viết tích cực truyền bá, trở thành quan điểm chính thống ở Liên Xô và các nước trong Cộng đồng xã hội chủ nghĩa. Cùng với phương pháp luận leninit, từ những năm 1920 ở Liên Xô đã xuất hiện phương pháp xã hội học dung tục với những biểu hiện cực đoan là tuyệt đối hóa quan điểm giai cấp, quy thành phần giai cấp của nhà văn vào nội dung văn học hoặc ngược lại; đồng nhất máy móc cái được miêu tả trong văn học với địa chỉ xã hội-lịch sử cụ thể, xem thường hoặc hoàn toàn bỏ qua đặc trưng nghệ thuật. Tuy bị luận chiến và phê phán ở Liên Xô từ những năm 1930, phương pháp xã hội học dung tục chỉ dịu bớt nét cực đoan nhưng vẫn tồn tại lâu dài. Bên cạnh đó, nó được lan rộng phổ biến ở hầu hết các nước trong cộng đồng xã hội chủ nghĩa (1945-1991), trở thành một căn bệnh vừa bị tuyên chiến vừa được hợp pháp hóa trong nghiên cứu, phê bình, quản lý văn học nghệ thuật tại các nước này. Ở các nước phương Tây, từ giữa thế kỷ XX, nghiên cứu văn học không có cơ sở triết học thống nhất; lối viết văn học sử theo phương pháp xã hội học hầu như không còn tồn tại. Ở Đức những năm 1920 có "xã hội học thị hiếu văn học" và những ý đồ xây dựng xã hội học nghệ thuật. Ở Mỹ, Anh, Pháp,… nghiên cứu xã hội học văn học gắn liền với các lý thuyết tâm lý học, hoặc phương pháp cấu trúc (ví dụ L. Goldmann).

QUAN HỆ THẨM MỸ

Sự liên hệ về tinh thần của chủ thể với khách thể, dựa trên mối quan tâm không vị lợi đối với khách thể, đi kèm với cảm giác thỏa mãn sâu về tinh thần do được giao tiếp với khách thể. Quan hệ thẩm mỹ phụ thuộc cả vào chỗ ở khách thể có sự phong phú, đa dạng ra sao về những phẩm chất tự nhiên và xã hội, cả vào chỗ ở chủ thể có độ phát triển đến đâu về các năng lực thẩm mỹ, chủ thể tham dự ra sao vào hệ thống các quan hệ xã hội. Quan hệ thẩm mỹ của một cá thể với thực tại sẽ bị trung hòa bởi những quan hệ xã hội và những giá trị xã hội đã hình thành của một nền văn hóa nhất định, những quan hệ và giá trị mà cá thể ấy sẽ tiếp nhận coi như của mình. Can dự quan hệ thẩm mỹ, con người tạm thời dường như thoát ra khỏi các quan hệ thực tiễn, chìm ngập vào một sự chiêm quan thẩm mỹ mà khách thể là do nó lựa chọn tự do, không phụ thuộc vào lợi ích ngoại tại, vị lợi, chỉ căn cứ vào tình cảm thỏa mãn, vào khoái cảm tinh thần. Khách thể này có thể là một hiện tượng của bất cứ lớp thực tại nào có thể cảm nhận trực tiếp được. Hôm qua có thể còn là một khách thể trung tính, hôm nay khách thể ấy đã có thể được thu hút vào phạm vi sự quan tâm thẩm mỹ của chủ thể và được hoạt động thẩm mỹ cải biến thành đối tượng thẩm mỹ. Có thể chia thành mấy kiểu khách thể thẩm mỹ: 1) Những khách thể và hiện tượng tự nhiên; ở đây sự chiêm quan thẩm mỹ đòi hỏi chủ thể hoạt động tích cực về

tinh thần. 2) Những sản phẩm của hoạt động có mục đích của con người (các sản phẩm kỹ thuật, các đồ vật có mục đích), ở đây giá trị thẩm mỹ của chúng đi kèm với tính ích lợi thực dụng, tuy nhiên vẫn vượt ra ngoài giới hạn của tính ích lợi thực dụng ấy (ví dụ design). 3) Những hành vi xã hội của con người, những hành vi nhân tính, chúng có giá trị không chỉ ở tính hiệu quả mà còn ở chỗ tương ứng với *lý tưởng thẩm mỹ*. 4) Thế giới tinh thần nội tại của con người như là đối tượng của sự tự phản ánh và tự biểu hiện, sự đồng cảm với thế giới tinh thần của người khác. 5) Tác phẩm nghệ thuật, là cái có sức ám ảnh thẩm mỹ, đưa vào con người cái hoạt động thẩm mỹ đã có từ trước.

Khi đưa khách thể vào phạm vi quan hệ thẩm mỹ, chủ thể không động đến cơ sở bản thể của sự tồn tại của nó mà chỉ nhìn ra ở đó sự phong phú của những cải biến có thể có được, chỉnh đốn và hoàn tất nó theo cách mới, trong tưởng tượng của mình và từ lập trường lý tưởng thẩm mỹ. Thậm chí ngay khi cái "tôi" của bản thân hiện diện như khách thể của quan hệ thẩm mỹ, nó cũng đối lập với cái "tôi" ấy như là quan hệ "tôi - người khác", tức là một đối tượng đã bị cải biến và đánh giá về thẩm mỹ. Xác định quan hệ thẩm mỹ như là quan hệ chủ thể - khách thể chưa gồm hết đặc thù của nó. Quan hệ thẩm mỹ bao giờ cũng mang tính đối thoại, tức là chủ thể của nó quan hệ với khách thể như thể nó cũng là một chủ thể (thậm chí nếu đây là đối tượng vô tri), nó bao giờ cũng mang vào quan hệ của mình với khách thể một sự sửa chữa có tính tới sự phản ứng có thể có (thực hoặc

ảo giác) từ phía khách thể như một kẻ cặp đôi (partner) với mình; chủ thể luôn luôn thử ướm vai của khách thể. Như vậy, quá trình quan hệ thẩm mỹ sẽ xác lập một sự đồng nhất năng động của chủ thể với khách thể. "*Ngắm trăng ta cũng biến thành trăng. Trăng ta nhìn lại biến thành ta. Ta nhập vào thiên nhiên, hòa với trăng*" (lời một nhà hiền triết Nhật Bản thế kỷ XIII). Đồng thời, giữa chủ thể và khách thể bao giờ cũng có khoảng cách thẩm mỹ khiến cho quan hệ này mang tính trò chơi: chủ thể ý thức được tính ngoại tại (đối với mình) của khách thể, tuy luôn luôn vi phạm tính ngoại tại ấy trong tưởng tượng của mình.

Là loại quan hệ cá nhân, quan hệ thẩm mỹ vẫn có tính phổ quát, bị quy định bởi nội dung xã hội của lý tưởng thẩm mỹ (cái được dùng để đánh giá khách thể) bởi tính giao tiếp của chính quan hệ thẩm mỹ, bởi tính "lây nhiễm" (L. Tolstoi) của quan hệ thẩm mỹ.

Quan hệ thẩm mỹ tương ứng với khái niệm "hoạt động thẩm mỹ": nó là kết quả của hoạt động thẩm mỹ đồng thời là tiền đề cho những hoạt động thẩm mỹ mới ở bậc cao hơn. Quá trình quan hệ thẩm mỹ sẽ diễn ra sự phát triển của chủ thể về tình cảm và năng lực thẩm mỹ trên cơ sở "đối tượng hóa" khách thể, tức là chiếm lĩnh sự phong phú của khách thể về mặt tinh thần. Trong khi tiếp cận toàn bộ các mặt của thực tại, toàn bộ các mặt đời sống tinh thần con người, quan hệ thẩm mỹ khám phá và khẳng định giá trị của chúng đối với chủ thể, cho phép chẳng những hiểu biết mà còn cảm

nhận các tình thế hệ trọng của đời sống. Trên cơ sở này sẽ diễn ra việc cá nhân lĩnh hội kinh nghiệm xã hội và các giá trị mà xã hội thừa nhận. Tình cảm thỏa mãn (hoặc không thỏa mãn) đi kèm theo quan hệ thẩm mỹ sẽ khiến cho tính cách của cá nhân được kích thích, thúc đẩy hoạt động.

QUY PHẠM NGHỆ THUẬT

Hệ thống những biểu trưng và ngữ nghĩa nghệ thuật được quy chuẩn, cố định hóa. Quy phạm nghệ thuật có vai trò lớn đối với những thời đại văn hóa được tổ chức nghiêm ngặt, chủ yếu là văn học cổ đại và trung đại, trước thời đại chủ nghĩa lãng mạn.

Ví dụ: Một trong những biểu tượng thần thoại dân gian mang tính quy phạm của thời cổ đại là người anh hùng đánh thắng quái vật đêm tối và cứu thoát cho mặt trời; những anh hùng hy sinh và tái sinh (Ghilgamesh, Osiris, Heraclet, Rama...). Một thể loại quy phạm là hạnh tích các thánh (hagiobiographie) kể về những con người với những công tích hoặc những đau khổ đầy vinh quang - những kiểu công tích và đau khổ vốn được quy phạm hóa bởi giáo hội Thiên Chúa giáo (thể loại này khác hẳn thể loại tiểu sử ở mục tiêu tôn vinh nhân vật của tôn giáo). Thể loại và hệ thống các phương thức miêu tả của nó kế thừa truyền thống folklore: tính thái cực của các hình tượng, sự biến đổi bất ngờ của nhân vật (ví dụ thằng ngốc Ivan biến thành hoàng tử Ivan), môtip thử thách.

Có tình trạng phụ thuộc giữa các quy phạm thuần nghệ thuật và các quy phạm tôn giáo (Do Thái giáo, đạo Zoroastrism, đạo Phật, *Kinh Thánh*, đạo Thiên Chúa...). Việc quy phạm hóa (linh thiêng hóa) các kiệt tác lớn của văn hóa thế giới, một mặt trợ giúp cho sự bảo tồn các văn bản tối cổ như *Upanishada, Dhammapada, Avesta, Biblia*, nhưng mặt khác lại dẫn đến chỗ làm lãng quên nhiều tác phẩm không được đưa thành quy phạm và bị gọi chung là apocrypha (kinh ngụy tác). Ví dụ việc chuẩn hóa thành Bốn sách *Phúc âm* (phúc âm theo Mathieu, theo Marc, theo Luca, theo Jean) đi kèm với việc cấm các sách phúc âm thời Thiên Chúa giáo sơ kỳ vốn có những phẩm chất nghệ thuật hiển nhiên (năm 1945 tại Ai Cập phát hiện ra các apocrypha: *Phúc âm theo Thomas* và *Phúc âm theo Philipp*).

Tính đa nghĩa của thần thoại đã làm nảy sinh tính đa dạng của các hệ thống quy phạm dựa vào thần thoại. Ví dụ hệ thần thoại cổ đại Hy Lạp là cơ sở của nhiều quy phạm thẩm mỹ: quy phạm văn học cổ đại Hy La, quy phạm văn học Phục Hưng, quy phạm văn học chủ nghĩa cổ điển.

Vấn đề lý giải một cách phi quy phạm là vấn đề thường mang tính thời sự và có tác dụng tích cực trong văn học thế giới. Ở ý thức của nghệ sĩ thường có việc trùng hợp sự tiếp nhận đúng quy phạm và sự tiếp nhận phi quy phạm đối với thần thoại hoặc đối với hai loại quy phạm khác nhau - quy phạm mới và quy phạm cũ (ví dụ hệ thần thoại Thiên Chúa giáo và hệ thần thoại cổ đại trong *Thần khúc* của Dante).

Không nên đồng nhất các hình tượng thần thoại bị quy phạm hóa với các mẫu gốc (archétype); ví dụ hình tượng Christ ở F.M. Dostoievski trong *Anh em Karamazov* (truyền thuyết về đại pháp quan), và trong *Chàng Ngốc*: ở cuốn nói trước, sự lý giải không che lấp hình tượng quy phạm; ở cuốn nói sau, hình tượng Myshkin tồn tại độc lập với cốt truyện của *Phúc âm*, mặc dù có liên quan về nghĩa.

Khi các cơ sở hệ tư tưởng mất đi, khi các chuẩn mực thẩm mỹ chung bị tan rã, quy phạm sẽ không còn tồn tại như một chỉnh thể thống nhất. Ở văn học châu Âu, việc bắt buộc phải tuân thủ quy phạm đã có hiệu lực rõ rệt ở chủ nghĩa cổ điển (phân chia nghiêm ngặt thể loại; sự thống nhất địa điểm, thời gian, hành động). Ở các nền văn học lấy chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa làm cương lĩnh sáng tác chung, thống nhất, cũng bộc lộ rõ rệt tính quy phạm, kể cả những quy phạm không thành văn mà chỉ khi những sự vi phạm bị phát hiện chúng mới bộc lộ một số dấu hiệu (về tư tưởng, về đề tài, về thể loại).

Mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn lần đầu tiên xem quy phạm là cản trở cho sự biểu hiện cá tính sáng tạo của tác giả.

Nói chung, nghệ thuật mang một số thuộc tính quy phạm có tính chất ngoài thời gian. Ví dụ: biểu trưng ánh sáng của thi ca thế giới từ folklore cổ đến tận ngày nay (ánh sáng - tượng trưng cho cái thiện; bóng tối tượng trưng cho cái ác); hoặc đối lập về không gian giữa cao và thấp; hoặc sự hóa trang kiểu hội carnaval; hoặc sự trút mặt nạ và sự nhận

biết; hoặc những biến hóa trái cực (- thành + và + thành -); hoặc sự chết và sự phục sinh của nhân vật chính diện. Mang tính quy phạm, các yếu tố trên được tiếp nhận mỗi lần mỗi khác tại mỗi thời đại lịch sử, nhưng vẫn được bảo lưu trong nghệ thuật, như là trong chúng phản ánh những hình ảnh khởi thủy của tồn tại vĩnh cửu của thế giới và con người.

QUYỀN TÁC GIẢ

Toàn bộ các quy phạm pháp luật nhằm điều chỉnh những quan hệ gắn với việc tạo ra và sử dụng (xuất bản, biểu diễn, phát thanh, truyền hình, dựng phim, v.v.) các tác phẩm khoa học, công nghệ, văn hóa, nghệ thuật, gọi chung là các tác phẩm sáng tạo trí tuệ.

Quyền tác giả (còn được gọi là "tác quyền", "bản quyền") là một loại độc quyền mà tính tương đối của nó (về phạm vi, về thời hạn) được quy định bằng pháp luật. Cơ sở của việc bảo hộ độc quyền tương đối này là: các sản phẩm sáng tạo trí tuệ là kết quả của một loại lao động đặc biệt (lao động trí tuệ), phạm vi sử dụng chúng luôn mang tính xã hội hóa rộng lớn; các quyền lợi kinh tế và tinh thần của tác giả cần được đảm bảo bằng quy phạm pháp luật. Việc quyền tác giả được đưa vào hệ thống pháp quy thể hiện việc các nhà nước đứng ra bảo hộ các kết quả sáng tạo trí tuệ.

Quyền tác giả bao gồm hai loại quyền: kinh tế và tinh thần. Các quyền kinh tế là các quyền có mang giá trị tiền

tệ và thương mại như: quyền được xuất bản, công bố, được đưa tác phẩm đến công chúng, được dịch, phóng tác, chuyển thể, v.v. Các quyền kinh tế mang tính tương đối: phạm vi và thời hạn có hiệu lực được pháp luật quy định cụ thể. Các quyền tinh thần bao gồm: quyền được làm chủ tác phẩm; được gắn tên (tên thật hoặc bút danh) tác giả với tác phẩm; quyền được tôn trọng, tức là tác phẩm phải được tôn trọng, không bị cắt xén trong các lần tái bản, dàn dựng sân khấu, điện ảnh, truyền hình, tác phẩm không bị vu cáo trong dư luận, phê bình, quyền của tác giả được trả lời nếu có vu cáo, v.v. Các quyền tinh thần mang tính tuyệt đối, không bị hạn chế về thời gian hay phạm vi sử dụng tác phẩm.

Cùng với những quy phạm pháp luật về quyền tác giả có hiệu lực ở phạm vi từng quốc gia, còn có những công ước quốc tế nhằm điều chỉnh các vấn đề liên quan đến quyền tác giả ở phạm vi liên quốc gia.

SO SÁNH

Xem: *Tỷ dụ*

SỬ THI

(Dịch từ thuật ngữ châu Âu: épos, épic)

1) Cũng gọi là *tự sự*, một trong ba loại văn học, phân biệt với *trữ tình* và *kịch*. (Xem: *Tự sự*)

[Các nền học thuật chịu ảnh hưởng quan niệm văn học và mỹ học thuộc truyền thống châu Âu đều tiếp nhận thuật ngữ *épos* (chữ Hy Lạp) trong hai phạm vi rộng và hẹp của nó: trong nghĩa rộng, *épos* trỏ tự sự như một trong ba loại hình văn học, theo sơ đồ phân loại có từ Aristoteles; trong nghĩa hẹp, *épos* trỏ thể loại sử thi anh hùng].

2) Trong nghĩa hẹp và chuyên biệt, sử thi (épos) trỏ một hoặc một nhóm thể loại trong tự sự, đó là *sử thi anh hùng*, tức là những thiên tự sự kể về quá khứ anh hùng, hàm chứa những "bức tranh" rộng và hoàn chỉnh về đời sống nhân dân và về những anh hùng, dũng sĩ đại diện cho một thế giới sử thi nào đó, thống nhất, hài hòa. Sử thi anh hùng tồn tại cả dưới dạng truyền miệng, lẫn dưới dạng được ghi chép thành sách; số đông những bản chép các thiên sử thi anh hùng tiêu biểu đều có ngọn nguồn dân gian; bản thân các đặc điểm của thể loại này cũng hình thành ở cấp độ dân gian.

Sử thi anh hùng còn lại với chúng ta dưới dạng các thiên anh hùng ca cỡ lớn, được ghi chép thành sách (*Iliade, Odyssée, Mahabharta, Ramayana*), hay dưới dạng truyền miệng (*Dzangar, Alpamysh, Manas, ĐămSan, Đẻ đất đẻ nước*...), hoặc dưới dạng các bài ca sử thi ngắn (*bưlina* của Nga, *junas* của Nam Tư) đã được xâu chuỗi phần nào thành liên hoàn. Thường thấy các tác phẩm dưới dạng bài ca và lời thơ hòa lẫn vào nhau; rất hiếm gặp tác phẩm dưới dạng văn xuôi.

Sử thi anh hùng dân gian nảy sinh trên cơ sở truyền thống các sử thi thần thoại kể về những bậc thủy tổ - những

"anh hùng văn hóa" -, về các tích truyện dũng sĩ; muộn hơn nữa, là các truyền thuyết lịch sử, các bài tụng ca. Sử thi anh hùng dân gian nảy sinh vào thời đại tan rã của chế độ công hữu nguyên thủy và phát triển trong xã hội cổ đại và phong kiến quân chủ là nơi còn bảo lưu từng phần các quan hệ và quan niệm gia trưởng. Dưới ảnh hưởng của các quan hệ và quan niệm ấy, việc miêu tả các quan hệ xã hội như là những quan hệ dòng máu, tông tộc - sự miêu tả điển hình cho sử thi anh hùng - có lẽ còn chưa phải là những biện pháp nghệ thuật có ý thức. Những hồi ức về các chuẩn mực luật lệ, tập tục công xã nguyên thủy tạo thành cơ sở cho lý tưởng sử thi.

Ở dạng cổ xưa của sử thi, tính anh hùng còn hiện diện trong vỏ bọc thần thoại hoang đường (các dũng sĩ không chỉ có sức mạnh chiến đấu mà còn có sức mạnh ma thuật; kẻ địch trong sử thi luôn hiện diện dưới dạng quái vật giả tưởng); những đề tài chính: chiến đấu chống các quái vật; người anh hùng đi hỏi vợ; sự trả thù cho dòng họ.

Ở các dạng cổ điển của sử thi, các dũng sĩ kiêm thủ lĩnh và các chiến binh đại diện dân tộc ở tầm lịch sử, các kẻ thù của họ thường được đồng nhất với "bọn xâm lược", cũng ở tầm lịch sử, - những kẻ áp bức, ngoại bang và dị giáo (ví dụ người Turk, người Tatar trong sử thi Slave). "Thời gian sử thi" ở đây không phải là thời đại sáng thế của thần thoại, mà là quá khứ lịch sử vinh quang trong buổi bình minh của lịch sử dân tộc. Cái gọi là "lịch sử" ở đây, tất nhiên không thể hiểu theo nghĩa đen. Những thành tạo chính trị quốc

gia cổ xưa (ví dụ quốc gia Kiev của quốc vương Vladimir trong các "bưlina" Nga, nước Văn Lang của các vua Hùng trong các thần tích Việt) hiện diện ở sử thi như là những thiên không tưởng (utopie) xã hội và dân tộc, hướng về quá khứ. Được ca ngợi ở các dạng sử thi cổ điển là các nhân vật và biến cố lịch sử (hoặc ngụy lịch sử), mặc dù bản thân sự miêu tả các chất liệu lịch sử bị phụ thuộc vào các sơ đồ cốt truyện truyền thống, đôi khi còn sử dụng cả các mô hình nghi lễ thần thoại. Cái nền sử thi thường là cuộc đấu tranh của hai bộ lạc hoặc bộ tộc, sắc tộc (ít nhiều tương ứng với lịch sử thật sự). Trung tâm thường là các sự kiện quân sự mang tính lịch sử (cuộc chiến tranh Troie trong *Iliade*), đôi khi mang tính thần thoại (việc tranh đoạt Sampo trong *Kalévala*). Quyền lực thường được tập trung trong tay các ông vua sử thi (Vladimir trong "bưlina" Nga, Charles đại đế trong *Bài ca chàng Roland*), nhưng những người có hành động tích cực là các dũng sĩ; ở tính cách của kiểu người này chẳng những có sự can đảm mà còn có tính độc lập, ngang bướng, thậm chí điên khùng (Akhillos trong *Iliade*, Ilya Muromed trong "bưlina" Nga, Đam San trong "khan" Êđê,...). Tính điên khùng đôi khi dẫn họ đến chỗ xung đột với quyền lực; nhưng tính chất xã hội trực tiếp của hành động anh hùng và mục tiêu yêu nước đã là những cái đảm bảo cho việc giải quyết hài hòa sự xung đột. Các môtip "nổi loạn", "cách mạng" không thể có trong sử thi anh hùng; các môtip này chỉ xuất hiện ít ỏi trên cấp độ tan rã của hình thức cổ điển của sử thi anh hùng (ví dụ thiên ballade Anh

về Robin Hud, hoặc tiểu thuyết *Thủy hử* thời trung đại ở Trung Hoa).

Tương quan giữa yếu tố cá nhân anh hùng và yếu tố sử thi tập thể ở anh hùng ca (épopée) - tác phẩm sử thi anh hùng cỡ lớn, đủ để bộc lộ tính tích cực cá nhân - đã tự phát trở thành công cụ thể hiện yếu tố toàn dân, toàn dân tộc. (Lối lý giải lấy chủ nghĩa cá nhân làm cơ sở để xem xét các tính cách anh hùng ở sử thi là không thích hợp). Hegel nhận xét: "Trường ca sử thi đích thực về thực chất có liên quan đến thời trung đại, khi mà dân chúng tỉnh dậy từ giấc ngủ nặng nề, nhưng tinh thần thì đã cứng cáp đến mức tạo ra được thế giới riêng của mình và tự cảm thấy mình gắn bó máu thịt với thế giới ấy. Và ngược lại, tất cả những gì về sau sẽ trở thành tín điều tôn giáo cứng nhắc hoặc trở thành luật lệ dân sự và đạo đức, thì vẫn chỉ là một thứ tâm trạng hoàn toàn sống động chưa hề trở nên xa lạ với cá thể trong tư cách cá thể. Khi bản thân cái cá nhân được giải phóng khỏi khối toàn vẹn dân tộc khởi thủy với trạng thái chung, lối nghĩ lối cảm chung, hoạt động và số phận chung..., thì thay cho thơ ca sử thi, những cái sẽ phát triển chín muồi hơn cả, một mặt là thơ trữ tình và mặt khác là kịch". Cái đẹp đặc trưng của sử thi anh hùng được biểu lộ trong tính hài hòa riêng của nó, vốn gắn với các quan hệ xã hội hãy còn chưa trưởng thành. Điều này được K. Marx nhấn mạnh khi ông liệt sử thi vào thời đại trước khi bắt đầu có sản xuất nghệ thuật thực thụ, đồng thời ông cho rằng sử thi ở dạng cổ điển làm thành một thời đại trong lịch sử văn hóa. Tính cách xã hội trực tiếp của

hành động anh hùng trong sử thi đối lập với quan hệ đối kháng phức tạp giữa cá nhân và hoàn cảnh trong tiểu thuyết của thời đại mới. Ở sử thi, tác giả chỉ can hệ đến cái thế giới mà các quan hệ thân tộc ngay trong đời sống hiện thực còn đóng vai trò trung gian, môi giới cho phạm vi riêng tư và phạm vi chính trị; các lợi ích các hành động khác nhau còn bện chặt vào nhau; sự liên hệ giữa các cuộc đấu tranh toàn dân với các hoạt động cá nhân còn mang tính trực tiếp (ở tiểu thuyết thì nhà văn buộc phải viện cớ riêng cho sự tham dự của các nhân vật vào các xung đột xã hội chính trị). Tính thống nhất trực tiếp của cái chung và cái cá biệt được thực hiện cả ở hành động sử thi lẫn ở bức tranh sử thi phổ quát về thế giới. Sử thi thiên về việc miêu tả các hành động (hành vi) của các nhân vật chứ không phải các xúc cảm trong tâm hồn họ, nhưng lời kể chuyện vẫn có thêm các đoạn mô tả tĩnh tại và các đối thoại theo nghi thức. Bản thân sự miêu tả hành động có tính chất hết sức tĩnh tại, hành động của các dũng sĩ được miêu tả như một loạt trạng thái cố định, như một "bức tranh" đầy tính thi ca. Bởi vậy nguyên tắc tạo hình tĩnh tại ưu thắng một cách nghịch lý trong sử thi.

Thế giới cố định và tương đối đơn điệu của sử thi tương ứng với cái nền sử thi bất biến, và thường là cái nền có tiết tấu nhạc tính riêng, dưới dạng những câu thơ đều đặn. Tính đơn điệu của thế giới sử thi còn do việc bảo lưu chỉnh thể tác phẩm, trong khi người ta thường tập trung chú ý đến các đoạn, các chi tiết. Mỹ học của sử thi tương ứng với thi pháp sử thi, vốn hoàn toàn là thi pháp lặp lại, bắt đầu từ các đoạn

nghi thức cố định, sau đó là những tập hợp cố định các hình ảnh và môtip được lặp lại, kết thúc bằng những đoạn lặp lại, thường là lặp lại ba lần.

TÁC GIẢ VĂN HỌC

Theo nghĩa bao quát chung, tác giả là người sản xuất các sản phẩm của sáng tạo trí tuệ (khoa học, công nghệ, văn hóa, nghệ thuật); tính đặc thù của dạng lao động sáng tạo này là cơ sở cho việc đề xuất các quy phạm pháp luật về *quyền tác giả*.

Tác giả văn học là người làm ra tác phẩm nghệ thuật ngôn từ: bài thơ, bài báo, quyển sách, vở kịch...; tên tác giả (tên thật hoặc bút danh) được nêu cùng tên tác phẩm. Như vậy, tác giả ở phương diện này là phạm trù xã hội học-pháp lý.

Trong nghiên cứu văn học, phạm trù tác giả văn học cũng mang những xác định nêu trên, đồng thời có thêm các đặc tính về phẩm chất thẩm mỹ do các tác phẩm của mình mang lại. Tác giả văn học (còn có nhiều cách gọi: nhà văn, tác gia, văn hào, thi hào...) là người sáng tạo ra các giá trị văn học mới; bằng cách đó và bằng bản sắc sáng tạo độc đáo của mình, tác giả văn học là một đơn vị, một "điểm tính", một bộ phận hợp thành quá trình văn học, một "gương mặt" không thể thay thế, tạo nên "diện mạo" chung một thời kỳ hoặc thời đại văn học. Ở phương diện này, khái niệm "tác giả" tương ứng với các khái niệm "cá tính sáng tạo", "phong

cách" (phong cách cá nhân). Trong nghiên cứu văn học sử cụ thể, chẳng những có thể nghiên cứu riêng về từng tác giả văn học, mà còn có thể đề xuất phạm trù "loại hình tác giả" (ví dụ loại hình nhà nho hành đạo, loại hình nhà nho tài tử trong văn học trung đại Việt Nam) với tư cách những loại hình chủ thể của hoạt động thẩm mỹ, được hình thành như những sản phẩm xã hội, lịch sử, văn hóa cụ thể, trên cơ sở những dấu hiệu chung (về cách nhìn và cách lựa chọn thái độ sống, tư thế ứng xử, quan điểm thẩm mỹ, xu hướng nghệ thuật,…), được biểu hiện ở một loạt tác giả văn học (các tác giả được đưa vào cùng loại hình có thể ở chiều đồng đại, có thể ở chiều lịch đại).

TÁC PHẨM VĂN HỌC

Công trình nghệ thuật ngôn từ; kết quả hoạt động sáng tác (lao động nghệ thuật) của cá nhân nhà văn, hoặc kết quả nỗ lực sáng tác của tập thể; đơn vị độc lập cơ bản của văn học.

Tác phẩm có thể tồn tại bằng hình thức ngôn bản truyền miệng hoặc hình thức văn bản nghệ thuật (được ghi giữ bằng văn tự); có thể được tạo thành bằng văn vần (và thơ) hoặc bằng văn xuôi; và bao giờ cũng thuộc về một loại văn học nhất định (tự sự, trữ tình, kịch), một thể tài văn học nhất định. Độ dài ngôn bản hoặc văn bản tác phẩm có thể từ một câu (tục ngữ, ca dao, cách ngôn, đề từ...) đến hàng ngàn hàng vạn câu (sử thi, tiểu thuyết nhiều tập...).

Mỗi tác phẩm là một hệ thống phức tạp gồm hàng loạt yếu tố thuộc những bình diện khác nhau (đề tài, chủ đề, tư tưởng, kết cấu, ngôn ngữ, hình tượng, nhân vật, cốt truyện...); ở những tác phẩm có giá trị, sự kết hợp và tác động lẫn nhau giữa các yếu tố này khiến tác phẩm trở thành một chỉnh thể nghệ thuật, mang tính thống nhất hữu cơ giữa nội dung thẩm mỹ và hình thức nghệ thuật.

Tác phẩm văn học là phát ngôn phức hợp của người sáng tác ra nó; là sự phản ánh, khúc xạ, vang hưởng, dự cảm,... của đời sống hiện thực; là đối tượng tích cực của sự tiếp nhận (cảm thụ) văn học.

Xét từ chức năng giao tiếp và đời sống lịch sử, tác phẩm văn học không phải là một sản phẩm (vật phẩm) cố định, bất biến, không phải là một đối tượng vật thể (tuy nó tồn tại thông qua những dạng vật chất vật liệu: tiếng nói, chữ viết, trang sách in...); tác phẩm văn học chủ yếu là một thực thể tinh thần, một tổng thể những hàm nghĩa phức hợp. Vì vậy tác phẩm tồn tại ở dạng khả biến. Ngôn bản, qua truyền miệng, văn bản qua sao chép hoặc tái bản đều phát sinh dị bản (nhiều trường hợp là những dị bản ngang quyền nhau). Sự cảm thụ bởi độc giả, sự lý giải bởi giới nghiên cứu, phê bình, bởi dư luận xã hội từng thời đại - đều làm phát sinh những phán đoán, đánh giá ít nhiều khác nhau về nội dung thẩm mỹ của tác phẩm. Như vậy, có thể coi tác phẩm văn học như là sự thống nhất giữa những hàm nghĩa thẩm mỹ tư tưởng đã được mã hóa trong văn bản và những sự cảm

thụ, lý giải bởi những thời đại và thế hệ công chúng khác nhau; đây là sự thống nhất giữa cái tuyệt đối (mã hóa) và cái tương đối (sự giải mã bằng các cách đọc, lý giải, cảm thụ). Cố nhiên, chỉ có thể nói tới sự thống nhất này ở trường hợp những tác phẩm lớn, được tiếp nhận tích cực, rộng rãi. Tính xác định của tác phẩm văn học như một thực thể tinh thần, - chính là nằm trong tương quan giữa cái tuyệt đối và cái tương đối nói trên.

THANH LỌC

Thuật ngữ dịch từ *Kátharsis* (chữ Hy Lạp, nghĩa là tẩy rửa, tẩy lọc). Một khái niệm của mỹ học cổ Hy Lạp, dùng để ghi nhận một trong những yếu tố căn bản trong tác động thẩm mỹ của nghệ thuật đến con người. Phái Pythagore đề xuất lý thuyết về sự tẩy rửa tâm hồn khỏi những dục vọng có hại (tức giận, thèm muốn, sự hãi, ghen tị...) bằng cách đem thứ âm nhạc thanh cao tác động vào tâm hồn. Có truyền thuyết nói rằng nhờ âm nhạc, Pythagore đã "tẩy rửa" được cả những căn bệnh tinh thần lẫn những bệnh trạng thể chất. Platon không gắn thanh lọc với nghệ thuật; ông hiểu nó như sự tẩy lọc tinh thần khỏi những ham muốn vật dục, khỏi tất thảy những gì mang tính thân xác vốn che mờ và bóp méo cái đẹp của tư tưởng. Người lý giải *Katharsis* thật sự như một khái niệm mỹ học là Aristoteles. Trong *Chính trị học*, ông nói rằng tâm trạng thính giả bị khơi động bởi tác động của âm nhạc và lời ca, và trong tâm trạng họ sẽ nảy sinh những

xúc cảm mạnh (thương xót, sợ hãi, nhiệt tình), kết quả là ở thính giả "sẽ có một sự tẩy rửa, một sự xoa dịu nào đó, do sự thỏa mãn đem lại". Trong *Thi học*, ông chỉ ra hành động thanh lọc của bi kịch, coi bi kịch như một biệt loại của sự "bắt chước... bằng vào hành động chứ không phải sự kể chuyện, sự thanh lọc của các xúc cảm tương tự được thực hiện nhờ sự đồng cảm và sự sợ hãi". Câu viết không thật rõ nghĩa này của Aristoteles là nguyên cớ cho nhiều cách chú giải khác nhau trong học thuật các thế kỷ từ XVI đến XX. Một số nhà lý giải đã hiểu thanh lọc như là sự tẩy rửa các dục vọng (khỏi tính cực đoan và thái quá) v.v.; một số người khác lại hiểu thanh lọc như là sự tẩy rửa khỏi các dục vọng, tức là hoàn toàn gián cách các dục vọng ấy. Ở mỹ học thời Phục Hưng có cả quan niệm đạo đức học lẫn quan niệm của chủ nghĩa khoái lạc về thanh lọc. Các nhà lý luận của chủ nghĩa cổ điển thiên về thái độ duy lý khi tiếp cận khái niệm thanh lọc. P. Corneille cho rằng bi kịch, khi cho thấy các dục vọng dẫn con người tới bất hạnh, sẽ buộc lý tính con người gắng kiềm chế. Theo Lessing thì, ngược lại, thanh lọc gắn với việc kích thích các dục vọng, đưa tới việc nâng cao tính tích cực xã hội của con người. Goethe hiểu thanh lọc như quá trình khôi phục lại (nhờ sự trợ giúp của nghệ thuật) sự hài hòa đã mất của thế giới tinh thần con người. Đối với Freud, thanh lọc được xem như một trong những liệu pháp tâm lý. Vygotski xem thanh lọc như giai đoạn hoàn thành của quá trình tâm sinh lý mà cơ sở là sự tiếp nhận thẩm mỹ. Theo ông, để tác động đến tâm trạng con người, tác phẩm nghệ

thuật phải khơi gợi "những kích thích có hướng đối chọi nhau", chúng đưa tới "sự nổ vỡ, sự giải tỏa năng lượng thần kinh. Sự biến hóa này của các kích thích, sự tự đốt cháy của chúng, cái phản ứng gây nổ - dẫn đến sự giải tỏa những cảm xúc đã được khơi lên; tựu trung đó là sự thanh lọc của phản xạ mỹ học".

THẦN THOẠI

Sáng tạo của trí trí tưởng tượng tập thể toàn dân, phản ánh khái quát hiện thực dưới dạng những vị thần được nhân cách hóa hoặc những sinh thể có linh hồn mà dù là quái tượng, phi thường đến mấy cũng vẫn được đầu óc người nguyên thủy nghĩ và tin là hoàn toàn có thực. Mặc dù thần thoại tồn tại như những truyện kể về thế gian, nhưng thần thoại không phải là một thể loại ngôn từ mà là những ý niệm và biểu tượng nhất định về thế giới; cảm quan thần thoại nói chung không chỉ bộc lộ bằng truyện kể, mà còn bộc lộ trong nhiều hình thức khác: trong hành động (nghi lễ, lễ thức, răn cấm), trong các bài ca, điệu nhảy, v.v. Đặc trưng của thần thoại thể hiện rõ nhất trong văn hóa nguyên thủy, ở đó thần thoại là cái tương đương với "văn hóa tinh thần" và "khoa học" ở xã hội cận hiện đại; trong đời sống của các cộng đồng nguyên thủy, thần thoại là cả một hệ thống, con người nguyên thủy tri giác và mô tả thế giới bằng các biểu tượng của hệ thống ấy. Thần thoại là ý thức nguyên hợp của xã hội nguyên thủy. Về sau, khi thần thoại phân chia thành

các hình thái ý thức xã hội như tôn giáo, nghệ thuật, văn học, khoa học, tư tưởng chính trị, v.v., thì các hình thái ấy vẫn bảo lưu trong chúng hàng loạt mô hình thần thoại, được chế biến lại để đưa vào các cấu trúc mới; thần thoại có cuộc sống thứ hai. Sự chuyển dạng của thần thoại trong sáng tác văn học là điều cần đặc biệt chú ý.

Việc nghiên cứu thần thoại trong văn học gặp khó khăn vì không xác lập được những giới hạn của các hệ thần thoại. Thông thường các giới hạn ấy được người ta gắn với việc trong tác phẩm có nói đến các sinh thể siêu nhiên (thần thánh, anh hùng, nhân thần, ma quỷ, v.v.). Theo cách hiểu này, chỉ cần vạch ra trong văn bản văn học có những tên tuổi và hình tượng của thần thoại (ví dụ các thần thánh và anh hùng được nói tới trong các tác phẩm của các tác giả văn học cổ đại Hy Lạp, trung đại, cận đại châu Âu). Ngoài ra, có thể sử dụng tiêu chuẩn cấu trúc, do chỗ phạm vi của thần thoại còn là những chất liệu hoàn toàn bình thường của đời sống con người, nhưng được lựa chọn và gán nghĩa riêng biệt chỉ trong văn cảnh thần thoại; ví dụ các bộ phận thân thể người như đầu, mắt, tim, cơ quan sinh dục; ví dụ các động vật như sư tử, hổ, hươu, sói, rắn, đại bàng...; ví dụ các loài cây như sồi, đa, cau...; các hình dạng kỳ diệu như các con số, vòng tròn, hình ngũ giác, chữ thập, các số 3, 7, 12, v.v.

Học giả Đức E. Cassirer phân tích thần thoại như là "hình thức tượng trưng" và cho rằng ở những giai đoạn phát triển nhất định của nhân loại, thần thoại là hệ thống phổ

quát duy nhất mà bằng các thuật ngữ của nó người ta tri giác thế giới. Theo hướng này, một số nhà nghiên cứu ở Nga tập trung tìm hiểu chỉnh thể thế giới quan của thần thoại; một số nhà nghiên cứu khác đặt thần thoại vào văn cảnh ứng xử của các nhóm người, khảo sát thần thoại như một hệ thống được mô hình hóa trong đầu óc các cá thể hợp thành nhóm; thần thoại được xem như một hệ thống bao trùm cả thế giới hoặc từng phần của nó. Một loạt môtip văn học được người ta xếp vào loại môtip thần thoại và mở rộng ra đến cả những môtip không có gì là thần kỳ cả, nhưng được xem là có gắn với những mẫu gốc (archétype) của tư duy thần thoại.

Cũng tương tự văn học, thần thoại cũng có tính hình tượng nội dung; ý tưởng ở thần thoại được đưa ra trong sự đồng nhất hoàn toàn với hình tượng cảm tính. Nhưng thần thoại mang tính hình tượng một cách vô ý thức, chính điều này phân biệt nó với sáng tác văn học. Nói khác đi, theo S.S. Averintzev, sự khác nhau giữa thần thoại và văn học là: 1) Thần thoại là sản phẩm sáng tạo tập thể ở thời kỳ trong ý thức chưa hình thành sự phản tư (reflexion); trong khi đó, đối với văn học khi nó đã tách khỏi folklore thì điểm quyết định là sự phản tư của chủ thể tác giả; 2) Do điều nói trên, tưởng tượng nghệ thuật bao giờ cũng nhận ra sự khác biệt giữa bản thân nó (như là sự phản ánh sự vật) với chính tự thân các sự vật; trong khi đó ở thần thoại, các hình tượng được hình dung bằng cách đồ vật hóa - theo nghĩa đen của thuật ngữ này, vì vậy thần thoại chưa thể biết đến việc sử dụng một cách có ý thức các thủ pháp như ẩn dụ, phúng dụ

và các biện pháp chuyển nghĩa khác; 3) Văn học thì hướng tới những tiêu chuẩn thẩm mỹ mang tính tự trị; trong khi đó thần thoại còn chưa biết đến việc tách phạm vi thẩm mỹ ra khỏi cái khối các nguyên tố tự phát chưa phân lập của ý thức, bởi vậy, thần thoại chẳng những là thi ca nguyên thủy, mà còn là tôn giáo nguyên thủy, triết học nguyên thủy,khoa học nguyên thủy, v.v. (cái gọi là khối nguyên hợp tư tưởng).

Như vậy văn học gắn bó mật thiết với thần thoại, không chỉ về mặt nguồn gốc (trước hết là thông qua truyện cổ tích và sử thi dân gian), mà còn về kiểu phản ánh thực tại (tính hình tượng nội dung). Vì thế, nó không từ bỏ các cơ sở thần thoại ngay ở những giai đoạn phát triển về sau, khi mà cái xuất xứ từ thần thoại của nó đã bị quên lãng từ lâu. Không chỉ văn học cổ đại, Phục Hưng, văn học lãng mạn, mà ngay cả văn học hiện thực cũng sử dụng các hình mẫu, các môtip thần thoại. Bên cạnh đó còn xuất hiện kiểu sáng tác huyền thoại. Tuy vậy, văn học về nguyên tắc không phải là thần thoại; các quy luật đặc thù của văn học không phải chung quy chỉ là đem phối hợp các mẫu gốc của thần thoại.

(Xem thêm: *Huyền thoại hóa*).

THI HỌC CẤU TRÚC

Một ngành của lý luận văn học; trung tâm chú ý của nó là các vấn đề về sự tổ chức tất cả các yếu tố văn bản trong chỉnh thể nghệ thuật.

Cơ sở phương pháp luận của thi học cấu trúc là nghiên cứu tác phẩm theo nguyên tắc nội quan: văn bản nghệ thuật được xem như một dữ kiện nào đó, được đem ra phân tích như một chỉnh thể độc lập. Nghiên cứu văn bản ở cấp độ thi học cấu trúc không đòi hỏi "cửa ra" (đi tới hoàn cảnh lịch sử nảy sinh tác phẩm, đối chiếu tác phẩm với các hiện tượng nghệ thuật khác, với tiểu sử nhà văn). Khuôn lại trong phạm vi các dữ kiện của văn bản, giới hạn thuần túy trong sự phân tích nội tại, nhà nghiên cứu nêu ra các yếu tố của văn bản nghệ thuật và khảo sát sự liên hệ giữa chúng với nhau. Mỗi bộ phận của cấu trúc nghệ thuật được đặt trong quan hệ với các thành tố khác nhau của cấu trúc. R. Barthes gọi đây là lối phân tích khép kín một cách võ đoán.

Đặc trưng cho thi học cấu trúc là các thao tác sau đây:

- Phân chia ra ở đối tượng hoặc hiện tượng đang được khai mở những cấp độ hoặc "lát cắt" nhất định;

- Khảo sát "lát cắt" này một cách cô lập khỏi các "lát cắt" bên cạnh, trước hoặc sau;

- Phân tích cấu trúc bên trong của tác phẩm từ quan điểm trật tự các cấp độ tổ chức.

Xem xét tác phẩm văn học như một cấu trúc tự khai triển một cách hữu cơ, thi học cấu trúc phân tích nó như một hệ thống các yếu tố, nêu lên các quan hệ cốt yếu, quyết định giữa các yếu tố ấy với nhau, bởi vì chỉ khi đưa vào chỉnh

thể cấu trúc mới có thể xác lập được ý nghĩa thực và chức năng của các yếu tố ấy.

Nếu lối tiếp cận lý giải truyền thống thường cố gắng phát hiện hàm nghĩa riêng, độc đáo của mỗi tác phẩm, thì thi học cấu trúc lại hướng tới việc nhận thức các quy luật chung điều khiển sự xuất hiện văn bản văn học. Các phương pháp của thi học cấu trúc được hình thành trong sự liên hệ với những tìm tòi phương pháp luận của ngữ học cấu trúc mà trọng tâm chú ý là tìm hiểu ngôn ngữ như một hệ thống ký hiệu, như một mạng lưới các mối quan hệ (mang tính đối sánh) giữa những yếu tố cấu trúc được phân chia rành rõ: các đơn vị, các lớp từ v.v... Ngoài ra "trường phái hình thức" trong ngôn ngữ học, sự phát triển của các ngành tâm lý học, xã hội học, lôgic học, toán học, triết học trong thế kỷ XX cũng tác động đến sự hình thành thi học cấu trúc.

Đối tượng của thi học cấu trúc là những đặc tính của một kiểu phát ngôn đặc thù: văn bản văn học. Mọi tác phẩm nghệ thuật đều được xem như là sự hiện thực hóa một cấu trúc nào đó phổ quát hơn, do vậy tác phẩm ấy chỉ là một trong số những sự thực hiện có thể có của cấu trúc ấy. Theo nghĩa này có thể nói cái mà thi học cấu trúc chú ý là những tác phẩm văn học có thể có, hơn là tác phẩm đã có. Đặc tính mà nó chú ý, dấu hiệu nổi bật mà nó quan tâm chính là chất văn học. Nhiệm vụ của những nghiên cứu loại này là xây dựng lý thuyết về cấu trúc và chức năng của văn bản văn học, một lý thuyết khảo sát "cả gói" những khả năng văn học

mà ở đó, các tác phẩm văn học thực có sẽ giữ vị trí những trường hợp riêng, chúng hiện thực hóa những khả năng của các "mô hình" phổ quát. Tất nhiên, việc hình thức hóa tác phẩm nghệ thuật sẽ giúp cho việc vạch ra một số cấu trúc mang tính loại hình chung; tuy vậy, ở những dạng thức mà cách tiếp cận ấy bị tuyệt đối hóa, sự xác định các cấp độ và thành tố cấu trúc của tác phẩm sẽ trở thành sự miêu tả tĩnh tại, giản đơn, không có giá trị về ngữ nghĩa, không bị chế định bởi nội dung.

[Cũng như trong chủ nghĩa cấu trúc, các học giả khác nhau cũng có sự thừa nhận khác nhau về nguyên tắc phương pháp luận cơ sở của thi học cấu trúc. Ví dụ Tzvétan Todorov trong cuốn *Thi pháp văn xuôi* (1971) đề nghị áp dụng phương pháp luận cấu trúc mới để xây dựng mới chính bản thân khoa học về văn học. Hoàn toàn bác bỏ tiếp cận tiểu sử vào nghiên cứu văn học, ông nêu ra hai tiếp cận chung nhất cho các vấn đề của nghiên cứu văn học. Một là nghiên cứu văn bản văn học như nó vốn có: tác phẩm văn học là khách thể duy nhất và mục tiêu cuối cùng của nghiên cứu (ông gọi tiếp cận này là lý giải - interprétation - nhưng theo ông, nó khác hẳn nội hàm quen thuộc của thuật ngữ này lâu nay). Hai là khách thể phân tích không phải là từng tác phẩm mà là những nhóm các tác phẩm. Ông đã gắng xác lập những quy luật chung của việc xây dựng tác phẩm. Ông gọi tiếp cận này là phê bình có tính khoa học, bởi ở đây sự nghiên cứu trở nên gần gũi với tâm lý học, phân tâm học, xã hội học, dân tộc học, cả với những nghiên cứu mang tính triết học,

sử học. Tiếp cận này phủ nhận tính tự trị của tác phẩm văn học; nó xem tác phẩm như là kết quả hoạt động của những quy luật ngoài văn học (tâm lý, đời sống xã hội, hoặc "linh hồn nhân loại"). Ở trường hợp này, theo Todorov, nhiệm vụ của nhà nghiên cứu là biểu đạt cái nghĩa của tác phẩm dưới dạng những phát ngôn bằng một ngôn ngữ nào đó sâu xa hơn. Nghiên cứu văn học trở nên gần với việc giải mã hoặc dịch thuật: bởi vì tác phẩm thể hiện một "cái gì đó", cho nên công việc của nhà nghiên cứu là tìm tới "cái gì đó" ấy, giải cái mã thi ca ấy. Hai tiếp cận này, Todorov cho là không trùng nhau, trái lại, bổ sung nhau]

Trong hệ thống các phạm trù của thi học cấu trúc, có thể chia ra ba kiểu phạm trù: các phạm trù của đối tượng phân tích cấu trúc; các phạm trù của quá trình phân tích cấu trúc; các phạm trù của hệ thống phân tích cấu trúc. Ba kiểu phạm trù này là biểu thị kết quả nhận thức, chúng cho thấy chủ thể nhận thức phản ánh khách thể dưới hình thức nào.

Các phạm trù cặp đôi đối lập (cặp đối ngẫu) là dạng đặc biệt. Việc vạch ra những đối lập có ý nghĩa của một văn bản nào đó (ví dụ: sống >< chết, hồn >< xác, thiện >< ác, cao >< thấp, xa >< gần, của mình >< của kẻ khác), việc vạch ra cái cách thức mang tính cá nhân của việc hiện thực hóa các đối lập ấy trong chỉnh thể tác phẩm, và cuối cùng, việc xóa bỏ các đối lập ấy - là một trong những thủ pháp quan trọng nhất của việc phân tích văn bản từ góc độ thi học cấu trúc. Về mặt phương pháp luận, cốt yếu nhất là đối lập đồng đại

/ lịch đại, cặp này nằm ngoài phạm vi các phạm trù của thi học cấu trúc đồng thời có tác động qua lại với nó.

Loại hình và hệ thống các phạm trù của thi học cấu trúc

I. Các phạm trù của đối tượng phân tích cấu trúc

Chung	*Riêng*
ký hiệu / nghĩa	người phát (gửi)
ngôn từ / ngôn ngữ	người nhận
văn bản / văn cảnh	thông báo
văn hóa / tự nhiên	mã (code)

II. Các phạm trù của quá trình phân tích cấu trúc

A. Các thao tác phân tích cấu trúc

"đọc ("đọc qua", "đọc lại", "đọc kỹ")

phân tích vi mô

lý giải; giải thích

giải nghĩa; giải mã

mô hình hóa

B. Các giai đoạn phân tích cấu trúc

1. Tạo tiên đề (axiomatisation): tìm căn cứ (không buộc phải chứng minh xa xôi) để phân chia hệ thống thành các yếu tố - theo một thông số nhất định.

2. Phân ly (dissociation): phân chia một cách có luận cứ (theo căn cứ được xác lập ở khâu tạo tiên đề) đối tượng nghiên cứu thành những yếu tố của cấu trúc.

3. Liên hội (association): tìm sự liên hệ giữa các yếu tố của cấu trúc.

4. Đồng nhất (identification): xác định (theo dấu hiệu căn bản của các yếu tố) kiểu quan hệ giữa các yếu tố với nhau.

5. Tích hợp (intergration): xem xét toàn bộ các yếu tố hợp thành cấu trúc không phải như một tổng số giản đơn mà như một chỉnh thể duy nhất

III. Các phạm trù của hệ thống phân tích cấu trúc

1. Yếu tố: đơn vị (phần) không thể chia nhỏ hơn (theo cách thức xem xét này) làm thành đối tượng nghiên cứu.

2. Hệ thống: một số nhiều những yếu tố liên kết với nhau, được điều chỉnh theo một cách thức nhất định.

3. Quan hệ: sự liên hệ, liên kết giữa các yếu tố, theo đó sự biến dịch một yếu tố sẽ kéo theo sự biến dịch của các yếu tố khác.

4. Cấu trúc: toàn bộ các mối quan hệ bên trong hệ thống.

5. Cấp độ: vị trí của những yếu tố hoặc những quan hệ ở cùng một bậc xét về hàm giá trị.

6. Trật tự: tổ chức bên trong của các yếu tố hoặc hệ thống các quan hệ cấu trúc và các cấp độ của chúng (có tính đến các ý nghĩa phụ trợ trong hệ thống các quan hệ phụ trợ).

7. Vị trí: sự phân bố các yếu tố trong hệ thống hoặc các quan hệ trong cấu trúc.

8. Đối lập: vị trí cặp đôi mang tính đối lập của các yếu tố, của hệ thống hoặc các quan hệ cấu trúc.

9. Mô hình: cái tương đương về lý thuyết của đối tượng được phân tích.

THI HỌC, THI PHÁP

Ngành học thuật nghiên cứu hệ thống các phương thức phương tiện biểu hiện trong các tác phẩm văn học; một trong những bộ môn lâu đời nhất của nghiên cứu văn học. (Trong các ngôn ngữ châu Âu, tên gọi poetika / hoặc poétique, poetica.../ đều có gốc từ chữ Hy Lạp poiètike téchne - nghĩa là nghệ thuật sáng tác). Trong nghĩa rộng, "thi học" trùng với "lý luận văn học"; trong nghĩa hẹp, "thi học" trùng với một trong số các ngành của thi học lý thuyết.

Là một ngành của lý luận văn học, thi học nghiên cứu đặc trưng của các loại hình loại thể văn học, các trào lưu và khuynh hướng, các phong cách và phương pháp, nghiên cứu các quy luật liên hệ và quan hệ nội tại giữa các cấp độ khác nhau của chỉnh thể nghệ thuật. Tùy theo việc bình diện (và nội hàm khái niệm) nào được lấy làm trung tâm nghiên cứu, mà người ta nói tới, chẳng hạn, thi pháp chủ nghĩa lãng mạn (thi pháp của khuynh hướng hoặc phương pháp sáng tác), thi pháp tiểu thuyết (thi pháp của thể loại), thi pháp sáng tác của một nhà văn nào đó (thi pháp của phong cách) hoặc của một tác phẩm nào đó... Do chỗ mọi phương tiện biểu hiện trong

văn học rốt cuộc đều quy được về ngôn ngữ, cho nên có thể định nghĩa thi học như khoa học về nghệ thuật sử dụng các phương tiện ngôn ngữ. Văn bản bằng lời (tức là bằng ngôn ngữ) của tác phẩm là hình thức vật chất duy nhất cho sự tồn tại của nội dung tác phẩm. Dù ý thức của người đọc và nhà nghiên cứu muốn tiếp cận tác phẩm như thế nào đó (ví dụ tái thiết nội dung tác phẩm, dựng lại dự đồ sáng tác của tác giả, đặt tác phẩm vào văn hóa của các thời đại đã biến đổi...) thì rốt cuộc vẫn phải dựa vào văn bản ngôn từ, tức là cái mà thi pháp nghiên cứu. Điều này cho thấy sự hệ trọng của thi học, thi pháp trong hệ thống các bộ môn của nghiên cứu văn học. Mục tiêu của thi học là nêu ra và hệ thống hóa các yếu tố (của văn bản) tham gia vào việc hình thành nên cái ấn tượng thẩm mỹ toát ra từ tác phẩm. Nói cho cùng, mọi yếu tố ngôn từ nghệ thuật đều tham gia vào đấy, nhưng là ở những cấp độ khác nhau, ví dụ ở thơ trữ tình, các yếu tố cốt truyện có vai trò nhỏ, các yếu tố nhịp điệu và ngữ âm có vai trò lớn; trong văn xuôi tự sự thì ngược lại. Bất cứ nền văn hóa nào cũng có một tập hợp các phương tiện tách lọc các tác phẩm văn học trên cái nền những phương tiện phi văn học: điểm giới hạn là nhịp điệu (thơ), từ vựng và cú pháp ("ngôn ngữ văn chương"), đề tài (các kiểu nhân vật và sự kiện được ưa thích). Trên cái nền của hệ thống các phương tiện ấy, chính sự vi phạm hệ thống lại là tác nhân thẩm mỹ mạnh mẽ: "chất văn xuôi" ở thơ, việc đưa những đề tài mới, phi truyền thống vào văn xuôi, v.v. Nhà nghiên cứu nào thuộc về nền văn hóa của tác phẩm mình nghiên cứu sẽ dễ cảm thấy rõ và nhạy

những sự bất thường về thẩm mỹ ấy, trong khi anh ta thấy cả cái nền kia như một cái gì đương nhiên. Nhà nghiên cứu nào xa lạ với văn hóa của tác phẩm mình nghiên cứu trước hết cảm thấy được rõ cái hệ thống chung của những biện pháp (ưu thế ở những khác biệt so với nền văn hóa quen thuộc của anh ta), nhưng lại khó hoặc ít cảm thấy cái hệ thống những vi phạm. Việc nghiên cứu hệ thống thi pháp "từ bên trong" nền văn hóa này đưa tới việc xây dựng thi học quy phạm (ví dụ trong thời chủ nghĩa cổ điển ở Pháp); việc nghiên cứu "từ bên ngoài" đưa tới việc xây dựng thi học miêu tả. Cho đến thế kỷ XIX, khi các vùng văn học của thế giới còn đóng kín và đi theo truyền thống riêng, thì thi học quy phạm là kiểu thi học thống trị; khi có sự hình thành văn học toàn thế giới (bắt đầu từ thời đại chủ nghĩa lãng mạn), việc xây dựng thi học miêu tả trở thành nhiệm vụ hàng đầu.

Người ta thường chia ra: thi học đại cương (thi học lý thuyết hoặc thi học hệ thống, - thi học "vĩ mô"); thi học chuyên biệt (hoặc thi học thuần miêu tả, - thi học "vi mô"); thi học lịch sử.

Thi học đại cương được chia thành ba ngành, nghiên cứu ba phương diện tương ứng của văn bản: ngữ âm, từ vựng, hình tượng. Mục đích của thi học đại cương là xác lập một hệ thống thủ pháp (các yếu tố có tác động thẩm mỹ) bao quát cả ba phạm vi trên. Về cơ cấu thanh âm của tác phẩm, cần nghiên cứu ngữ âm, vần luật, tiết tấu (nhịp), v.v.; tài liệu nghiên cứu ở đây thiên về các văn bản thơ. Về cơ cấu

từ vựng, ở đây cần nghiên cứu các đặc điểm của từ vựng, hình thái cú pháp của tác phẩm; ở đây nói chung có sự tương ứng với tu từ học (phong cách học). Các đặc điểm từ vựng ("chọn chữ" "chọn lời") và cú pháp (kết hợp các từ) đã được nghiên cứu từ lâu bởi các bộ môn thi học và từ chương học, với việc chú ý tới các hình ảnh tu từ và các biện pháp chuyển nghĩa; còn các đặc điểm hình thái học (ngữ pháp thi ca) thì chỉ gần đây mới thành đối tượng nghiên cứu của thi học. Về cơ cấu hình tượng của tác phẩm, cần nghiên cứu các hình tượng (nhân vật, vật thể), các môtip (các hành động, hành vi), các cốt truyện (tổng thể các hành động gắn kết với nhau). Phương diện thi học hình tượng, so với các phương diện khác, còn được nghiên cứu ít hơn cả, vì suốt thời gian dài, người ta tưởng như thế giới nghệ thuật của tác phẩm chẳng khác gì thế giới thực tại; do vậy ở đây cho đến nay vẫn chưa đề xuất được một sự phân loại chất liệu các phương tiện nghệ thuật với sự thừa nhận chung, rộng rãi.

Thi học chuyên biệt thực hiện việc miêu tả tác phẩm văn học ở tất cả các mặt kể trên, nhằm xây dựng "mô hình" - một hệ thống cá biệt những đặc tính có tác động thẩm mỹ của tác phẩm. Vấn đề chủ yếu của thi pháp chuyên biệt là kết cấu, tức là sự tương quan về chức năng của tất cả các yếu tố có giá trị thẩm mỹ của tác phẩm trong chỉnh thể nghệ thuật.

[Ở đây có sự khác nhau giữa tác phẩm cỡ nhỏ và cỡ lớn: ở tác phẩm cỡ nhỏ (ví dụ một câu tục ngữ) số lượng các mối liên hệ giữa các yếu tố, dù nhiều cũng không phải là vô hạn,

do vậy có thể chỉ ra một cách toàn diện vai trò của từng yếu tố trong hệ thống chỉnh thể; ở tác phẩm cỡ lớn thì không thể làm được như vậy, và một phần đáng kể các liên hệ nội tại vẫn còn chưa được đọc ra, chưa được cảm nhận về mặt thẩm mỹ.]

Hai khái niệm cuối cùng mà việc phân tích các phương diện biểu hiện có thể đưa tới là "hình tượng thế giới" (với xác định cơ bản của nó là thời gian nghệ thuật và không gian nghệ thuật) và "hình tượng tác giả". Tác động qua lại của hai khái niệm này sẽ đưa ra "điểm nhìn", là cái có tác dụng quyết định mọi điều chủ yếu trong cấu trúc tác phẩm. Cả ba khái niệm này ("hình tượng thế giới", "hình tượng tác giả", "điểm nhìn") chỉ mới được đề xuất trong thi học dựa trên kinh nghiệm nghiên cứu văn học thế kỷ XIX -XX; trước đó thi học châu Âu thỏa mãn với việc phân chia ba loại văn học: kịch (đưa ra hình tượng thế giới), trữ tình (đưa ra hình ảnh tác giả) và đứng giữa là tự sự (phân loại của Aristoteles).

Điều chủ yếu của thi học chuyên biệt ("thi học vi mô") là miêu tả từng tác phẩm; nhưng cũng có thể miêu tả khái quát hơn về những nhóm tác phẩm (của một liên hoàn tác phẩm; của một tác giả; của một thể loại, một khuynh hướng văn học, một thời đại văn học sử). Sự miêu tả như vậy có thể được hình thức hóa từ việc thống kê các yếu tố xuất phát điểm của mô hình và danh mục các quy tắc kết hợp chúng; việc áp dụng tuần tự các quy tắc ấy dường như là sự mô phỏng quá trình xây dựng tác phẩm, từ dự kiến đề tài, dự đồ tư tưởng đến sự định hình ngôn từ chung cục.

Thi học lịch sử nghiên cứu sự tiến hóa của từng biện pháp nghệ thuật và hệ thống các biện pháp ấy, với sự hỗ trợ của bộ môn nghiên cứu so sánh lịch sử nhằm vạch ra các đặc điểm chung của các hệ thống thi pháp thuộc những nền văn hóa khác nhau; xác định hoặc là cội nguồn chung của chúng, hoặc là sự chi phối của những quy luật chung của ý thức nghệ thuật nhân loại. Cội rễ của ngôn từ thành văn là ngôn từ truyền miệng; - đây là tài liệu cơ bản của thi học lịch sử, đôi khi nó cho phép dựng lại tiến trình phát triển từ xa xưa của từng hình tượng, từng hình ảnh tu từ, từng kích cỡ kiểu dáng câu thơ đoạn thơ. Vấn đề chủ yếu của thi học lịch sử là thể loại, hiểu theo nghĩa rộng, từ ngôn từ có tính nghệ thuật nói chung đến những dạng thức như "bi ca tình yêu châu Âu", "bi kịch của chủ nghĩa cổ điển", "tiểu thuyết tâm lý", v.v., tức là tổng thể những yếu tố nghệ thuật được hình thành trong lịch sử, của những loại thể khác nhau, không loại trừ nhau, nhưng có liên hội với nhau do cùng tồn tại lâu dài. Những ranh giới để tách văn học với phi văn học, thể loại này với thể loại kia, đều biến động, bởi vì những thời đại tương đối ổn định của các hệ thống nghệ thuật này thường xen kẽ với những thời đại phi quy phạm hóa và sáng tạo hình thức; những biến đổi này cũng được nghiên cứu bởi thi học lịch sử. Ở đây có sự khác nhau giữa các hệ thi pháp gần gũi và xa cách về lịch sử (hoặc địa lý): xa cách thường là những hệ thi pháp quy phạm và phi cá nhân; gần gũi - là những hệ thi pháp độc đáo và không thuần dạng, nhưng đây thường là ảo giác. Trong thi học truyền thống, thể loại được thi học đại

cương khảo sát như một hệ thống mang giá trị chung, do tự nhiên xác lập.

THÔNG TIN THẨM MỸ

Thuật ngữ của lý thuyết thông tin được du nhập vào mỹ học; nhằm nêu lên đặc trưng của thông báo nghệ thuật: nó gây ra sự tác động về xúc cảm; những ngôn ngữ tiêu chuẩn hóa không truyền tải được nó; nó là một hệ thống những hình tượng nghệ thuật mang tính cá thể hóa. Đặc trưng này của thông tin nghệ thuật được lý giải thông qua những khái niệm đại cương của lý thuyết thông tin như: tính nguyên bản, độ dư thừa, sự lựa chọn, sự chỉnh đốn, văn bản, mã, ký hiệu, v.v. Đặc tính căn bản của thông tin nghệ thuật là bộc lộ bản chất cá thể của những khách thể được mô tả bằng những phương tiện ký hiệu nào tương ứng với khách thể được phản ánh, truyền đạt bằng phương tiện ký hiệu cả thế giới quan lẫn nhân cách tác giả của thông báo - tức là nghệ sĩ. Tính đa nghĩa là đặc tính thiết yếu của ký hiệu thẩm mỹ; tuy nhiên, trong nghệ thuật không thể có hai hệ thống ký hiệu khác nhau nào lại cùng mang ý nghĩa như nhau. Trong các văn bản nghệ thuật, ký hiệu phụ thuộc rất nhiều vào văn cảnh, bởi vậy ý nghĩa của ký hiệu là đơn nhất và không thể lặp lại. Do đó không thể dịch hết được một thông báo nghệ thuật sang một hệ thống ký hiệu khác; đồng thời ý nghĩa của ký hiệu bị giới hạn bởi văn cảnh của cái hệ thống mà trong đó ký hiệu được đem áp dụng.

Quan niệm về thông tin thẩm mỹ, một mặt, gắn với việc áp dụng vào nghệ thuật các phương pháp phân tích cụ thể do lý thuyết thông tin đề xuất, mặt khác, gắn với ý đồ đem các khái niệm mới để lý giải quá trình nghệ thuật. Ví dụ, quan niệm về thông tin nghệ thuật được đặt tương ứng với khái niệm về tính tổ chức (tính chỉnh đốn) của ngôn ngữ thơ (nhịp điệu, âm thanh, hệ thống hình ảnh). Việc xác định thông tin nghệ thuật như là một sự lựa chọn bao giờ cũng gắn với sự hạn chế độ đa dạng, cho phép vạch ra tài nghệ và tình cảm thẩm mỹ của nghệ sĩ bộc lộ ra sao ở thông báo nghệ thuật. Việc xác định thông tin nghệ thuật như là sự giới hạn và sự khuếch đại độ đa dạng là tương ứng với các đặc tính của thông báo nghệ thuật trên các cấp độ hình thức và nội dung. Sự kết hợp hai mặt này của thông báo nghệ thuật sẽ chi phối việc thực hiện dự đồ tư tưởng của nghệ sĩ.

THƠ VÀ VĂN XUÔI

Hai kiểu tổ chức ngôn từ nghệ thuật mà sự khác nhau thuần túy bề ngoài trước hết ở cơ cấu nhịp điệu. Nhịp điệu ở thơ được tạo ra do sự phân chia (theo những quy tắc mang tính số lượng) dòng ngôn từ tác phẩm thành những ngữ đoạn vốn không trùng hợp với sự phân chia dòng ngôn từ theo quy tắc cú pháp. Dòng ngôn từ ở văn xuôi được phân chia thành những câu và đoạn câu vốn có ở lời nói thường ngày nhưng đã được tu chỉnh lại; tuy nhiên, nhịp điệu của văn xuôi là hiện tượng phức tạp, khó thấy, chưa được nghiên cứu kỹ.

Thoạt đầu nghệ thuật ngôn từ nói chung được gọi là thơ (thuật ngữ "thi" của Trung Hoa được dùng chung ở vùng Đông Á cổ và trung đại, thuật ngữ "poièsis" của Hy Lạp được dùng chung ở châu Âu, v.v.) do thực tế là cho đến thời cận đại, các hình thức ngôn từ có nhịp điệu của thơ hoặc gần với thơ vẫn chiếm ưu thế trong hầu hết các nền văn học. Văn xuôi (thuật ngữ "prosa" gốc La tinh được dùng chung ở châu Âu; các thuật ngữ "văn" - trong sự phân biệt với "thi", - "tản văn"... ở Trung Hoa và Đông Á, v.v.) thường được dùng để gọi chung những tác phẩm chữ viết không mang tính nghệ thuật như sử, triết, chính luận, thông tin, hành chính, v.v...

Thơ. Là hình thức nảy sinh đầu tiên của nghệ thuật ngôn từ theo nghĩa đen (tức là không có sự phân giới với thơ ca dân gian). Câu thơ là đơn vị kiến tạo cơ sở của những tác phẩm thuộc các thể loại khác nhau (trường ca sử thi, bi kịch, hài kịch, các thể tài trữ tình) ở văn học Hy Lạp-La Mã cổ đại, ở văn học châu Âu trung đại, Phục Hưng và chủ nghĩa cổ điển.

Tính chất bất thường của việc tổ chức ngôn từ ở câu thơ thể hiện ý nghĩa đặc biệt, bản chất đặc thù của phát ngôn. Nó dường như muốn tỏ ra rằng phát ngôn thơ không giản đơn là một thông báo hoặc một phán đoán lý thuyết, mà là một "hành vi" ngôn từ tự tại. So với văn xuôi, thơ có tính hàm súc cao; từng câu thơ đều có tính độc lập nội tại, hướng tới tính chất và cấu trúc của những cách ngôn. Nảy sinh như một sự phân lập khỏi ngôn ngữ của thực tại, hình thức câu

thơ đã như là một tín hiệu của việc đưa thế giới nghệ thuật khỏi khuôn khổ tính xác thực thường ngày.

Câu thơ tổ chức chất liệu ngữ âm một cách toàn diện, làm cho ngôn từ mang tính hoàn chỉnh trọn vẹn về nhịp điệu; quan niệm truyền thống của nhiều nền mỹ học đều gắn tính hoàn chỉnh này với cái đẹp. Cách tổ chức ngôn từ đặc biệt ở câu thơ cũng tạo cho nó khả năng trở nên đa nghĩa. Thơ có khả năng tái tạo giọng nói sống động và sắc thái cá nhân của tác giả; điều này cũng được "vật chất hóa" trong kiến tạo của câu thơ.

Ở trữ tình hiện đại, câu thơ thực hiện một nhiệm vụ kép: tương ứng với vai trò đã có từ khởi thủy, nó đưa một thông báo về một kinh nghiệm sống thực của tác giả vào lĩnh vực nghệ thuật, tức là biến một dữ kiện kinh nghiệm thành một sự kiện nghệ thuật; đồng thời câu thơ lại cho phép tái tạo bằng giọng điệu trữ tình một sự thật trực tiếp của thể nghiệm sống cá nhân, một "giọng người" thật sự, riêng biệt - giọng nói của nhà thơ.

Văn xuôi. Trước thời cận đại, ở hầu khắp các nền văn học dân tộc, văn xuôi phát triển ở ngoại vi của nghệ thuật ngôn từ, tạo nên những hiện tượng ngôn từ pha trộn, nửa nghệ thuật (biên niên lịch sử, độc thoại triết học, hồi ký, thuyết pháp, tác phẩm tôn giáo, v.v.). Ở châu Âu, văn xuôi theo nghĩa đen, được hình thành từ thời Phục Hưng. Văn xuôi hiện đại gắn chặt với văn tự và ấn loát, khác với các hình thức sơ kỳ của thơ vốn xuất xứ từ sinh hoạt khẩu ngữ.

Ngôn từ văn xuôi - cũng như ở thơ - có xu hướng tách khỏi khẩu ngữ sinh hoạt, hướng tới sự cách điệu. Chỉ với sự phát triển của chủ nghĩa hiện thực, những đặc tính của ngôn từ văn xuôi như tính "tự nhiên", "giản dị", mới trở thành tiêu chuẩn thẩm mỹ; sự tuân thủ các tiêu chuẩn này cũng khó không kém so với việc xây dựng các dạng phức tạp của ngôn từ thơ ca. Sự hình thành và phát triển của văn xuôi nói chung diễn ra trong tương quan và tương ứng thường xuyên với thơ.

Việc nghiên cứu bản chất của văn xuôi nghệ thuật chỉ mới được bắt đầu từ thế kỷ XIX và triển khai ở thế kỷ XX. Trên những nét chung nhất, một số nguyên tắc cốt yếu phân biệt ngôn từ văn xuôi với ngôn từ của thơ đã được vạch ra. Trong văn xuôi, ngôn từ mang tính miêu tả (tạo hình), nó ít tập trung vào chính nó; trong khi đó ở thơ thì không thể tách rời ngôn từ. Ở văn xuôi, ngôn từ còn trở thành đối tượng miêu tả; nó như là "lời của kẻ khác", không trùng với lời tác giả. Ở thơ, ngôn từ là duy nhất của tác giả và của nhân vật cùng kiểu với tác giả; thơ mang tính độc thoại. Trong khi đó văn xuôi thiên về tính đối thoại, nó thu hút vào mình những "giọng nói" không trùng nhau. Ở văn xuôi nghệ thuật, sự tương tác phức tạp giữa các giọng nói (của tác giả, của người kể chuyện, của các nhân vật) nhiều khi khiến ngôn từ trở nên đa hướng, đa trị, - tính đa trị này khác về bản chất so với tính đa nghĩa của ngôn từ thơ ca.

Văn xuôi nghệ thuật và thơ đều cải biến các khách thể thực tại và xây dựng thế giới nghệ thuật của mình, nhưng

văn xuôi thực hiện điều này trước hết bằng việc thiết định theo cách riêng các khách thể và hành động, hướng tới tính cụ thể cá nhân của các hàm nghĩa biểu đạt.

Có những hình thức trung gian giữa thơ và văn xuôi: thơ văn xuôi (hình thức gần với thơ trữ tình về các dấu hiệu phong cách, đề tài, bố cục, trừ bố cục âm luật); văn xuôi có nhịp điệu (gần với câu thơ xét về dấu hiệu âm luật; ví dụ: câu thơ tự do; thể phú ở Trung Hoa, Việt Nam...). Đôi khi thơ và văn xuôi xuyên thấm lẫn nhau (ví dụ văn xuôi trữ tình) hoặc chứa đựng trong nhau những mảng văn bản "dị loại" (tác phẩm thơ có những mảng văn xuôi; tác phẩm văn xuôi có những đoạn thơ xen kẽ, của các nhân vật hoặc của tác giả).

THỜI GIAN VÀ KHÔNG GIAN NGHỆ THUẬT

Những phẩm chất định tính quan trọng của hình tượng nghệ thuật, đảm bảo cho việc tiếp nhận toàn vẹn thực tại nghệ thuật và tổ chức nên kết cấu của tác phẩm. Nghệ thuật ngôn từ thuộc nhóm các nghệ thuật động (dynamic), các nghệ thuật thời gian (khác với các nghệ thuật tạo hình vốn mang tính không gian). Nhưng hình tượng văn học, về mặt hình thức, được khai triển trong thời gian (tính tuần tự của văn bản), về mặt nội dung nó tái tạo bức tranh vừa không gian vừa thời gian về thế giới, hơn nữa, lại tái tạo ở bình diện giá trị tư tưởng-tượng trưng của bức tranh ấy. Những vật chuẩn không gian truyền thống như "ngôi nhà" (hình tượng

không gian đóng), "khoảng trống" (hình tượng không gian mở), "ngưỡng", cửa sổ, cửa ra vào (giới hạn giữa cái này và cái khác), từ xa xưa đã là điểm đồng vị của lực hàm nghĩa trong các mô hình thế giới của văn học (và rộng hơn, của văn hóa). Niên lịch trong nghệ thuật cũng có tính tượng trưng (ví dụ sự vận động từ cái sinh tồn phồn thịnh của mùa xuân và mùa hạ sang nỗi buồn thu là tiêu biểu cho thế giới văn xuôi Turghenev). Những kiểu tình huống giá trị cổ xưa, được hiện thực hóa trong các hình tượng không-gian-thời-gian ("chronotop" - thuật ngữ của M. Bakhtin), ví dụ "thời gian điền viên" trong ngôi nhà cha mẹ, "thời gian phiêu lưu" của những thử thách nơi đất khách quê người, "thời gian bí tích" của những đau khổ hoạn nạn nơi địa ngục,... - nói chung đều được văn học cận đại, hiện đại bảo lưu, dưới dạng có sút giảm (ví dụ "nhà ga" hoặc "bến tàu", "sân bay" như là địa điểm của những gặp gỡ quyết định, địa điểm của sự chọn đường, của những thức nhận bất ngờ, v.v., tương ứng với những ngã tư đường hoặc quán rượu bên đường thuở xưa).

Do bản chất ký hiệu, bản chất tinh thần, tượng trưng của nghệ thuật ngôn từ, các tọa độ không gian và thời gian của thực thể văn học thường không được cụ thể hóa, thường bị ngắt quãng và mang tính ước lệ (ở thần thoại và các tác phẩm nghịch dị, giả tưởng, các hình tượng và đại lượng không gian nói chung không hiện rõ; ở nhiều tác phẩm văn học khác có thể thấy tiến trình không đồng đều của thời gian cốt truyện, khi thì nó bị đứng dừng lại tại các điểm miêu tả, hoặc bị lạc hướng ngoái lại phía trước, có khi là tiến trình

song hành trong các tuyến cốt truyện khác nhau, v.v.). Tuy nhiên, ở đây đã thấy hình tượng văn học có bản chất thời gian - như điều mà G.E. Lessing nêu trong *Laokoon*, - tính ước lệ trong việc truyền đạt không gian được cảm nhận ít rõ rệt hơn và chỉ được ý thức khi định phiên dịch tác phẩm văn học sang ngôn ngữ của các nghệ thuật khác; thế nhưng tính ước lệ trong việc truyền đạt thời gian, biện chứng của sự không trùng hợp thời gian trần thuật và thời gian của các sự kiện được miêu tả, thời gian kết cấu với thời gian cốt truyện - đã trở nên quen thuộc với tiến trình văn học như một mâu thuẫn hiển nhiên và có tính nội dung.

Nghệ thuật ngôn từ cổ xưa rất nhạy cảm với kiểu xếp đặt thời gian, với các điểm "mốc" trong cách tính thời gian của tập thể hoặc lịch sử (cũng như trong hệ thống truyền thống các loại thể văn học: trữ tình - là "hiện tại", sử thi - là "quá khứ xa xưa", cách biệt về chất so với thời gian sống của người diễn xướng và khán giả). Thời gian thần thoại - đối với người lưu giữ và người kể chuyện - không đi vào quá khứ; trần thuật thần thoại kết thúc bằng việc gắn các sự kiện với cõi thế hiện tại hoặc với số phận tương lai của cõi thế (thần thoại về chiếc hộp Pandore, về Prométhée bị xiềng mà đến một lúc nào đó sẽ được giải phóng). Thời gian truyện cổ tích - là quá khứ ước lệ công nhiên, là thời gian (và không gian) hư cấu; kết thúc mang tính mỉa mai của nó thường nhấn mạnh rằng người ta không thể thoát khỏi thời gian truyện cổ tích trong quãng thời giờ nó được kể lại (dựa trên căn cứ này có thể kết luận rằng truyện cổ tích xuất hiện muộn hơn so với thần thoại).

Mức độ của hư cấu tăng tiến theo mức suy thoái của các mô hình thế giới trong các nghi lễ cổ xưa vốn được đánh dấu bằng những nét tả thực ngây thơ (ví dụ, sự tuân thủ tính duy nhất của thời gian và địa điểm trong kịch cổ đại có ngọn nguồn lễ thức thần thoại) trong các ý niệm không gian-thời gian đặc thù của ý thức văn học. Ở sử thi và truyện cổ tích, nhịp điệu của hành động được miêu tả, hành động sử thi hoặc hành động cổ tích chưa thể bị đảo lộn thành hai hoặc vài ba trường diện đồng thời với nhau; nó vẫn là hành động tuyến tính nghiêm ngặt và về mặt này, nó vẫn giữ sự tin cậy vào kinh nghiệm; người kể chuyện sử thi chưa có một trường nhìn rộng so với tầm nhìn của nhân loại thông thường; nó cứ mỗi thời điểm lại ở trong một và chỉ một điểm nhìn của không gian cốt truyện. Bước đột biến do tiểu thuyết châu Âu thực hiện trong việc tổ chức không gian và thời gian của các thể loại trần thuật (tự sự) tựu trung là: tác giả, cùng với quyền hư cấu công nhiên và không theo truyền thống, còn có quyền - với tư cách người đề xướng và người sáng tạo - sai khiến thời gian tiểu thuyết. Khi hư cấu nghệ thuật gỡ bỏ mặt nạ của sự kiện hiện thực, và nhà văn từ bỏ vai trò nghệ nhân hát rong hoặc vai trò người chép sử biên niên, - khi đó quan niệm kinh nghiệm ngây thơ về thời gian sự kiện sẽ không còn cần thiết nữa. Sự ôm trùm thời gian từ nay có thể rộng bao nhiêu cũng được, nhịp điệu trần thuật có thể không nhịp nhàng đến mấy cũng xong; những "sân khấu hành động" song hành, việc hướng thời gian quay lùi, những lối thoát tới cái tương lai mà người trần thuật biết rõ - tất cả những cái đó

từ nay đều được phép và trở nên quan trọng về chức năng (nhằm các mục tiêu phân tích, biện giải hoặc gây hấp dẫn). Những ranh giới giữa sự toát yếu sự kiện của tác giả vốn đẩy nhanh thời gian cốt truyện, sự miêu tả vốn làm dừng tiến trình đó để bao quát không gian, và những đoạn kịch hóa mà thời gian kết cấu đều nhịp với thời gian cốt truyện - được nhận biết và trở nên sắc nét hẳn lên. Tương tự, cũng có sự khác biệt rõ rệt giữa tính định vị và bất định vị trong không gian của chỗ đứng (lập trường) người trần thuật.

Nếu như ở tác phẩm ngắn và vừa (mà *Con đầm pich* của A.S. Pushkin được xem như mẫu mực cổ điển), các điểm mới của không gian-thời gian nghệ thuật nói trên còn thống nhất cân bằng và hoàn toàn phụ thuộc vào tác giả-người trần thuật (là người như đang trò chuyện với độc giả ở phía bên kia không gian thời gian hư cấu), thì ở tiểu thuyết cỡ lớn thế kỷ XIX, sự thống nhất ấy dao động dưới ảnh hưởng của các lực ly tâm. Các lực đó là: sự khám phá thời gian niên biểu-sinh hoạt trong không gian có người ở, gắn với quan niệm môi trường xã hội làm hình thành tính cách con người; sự khám phá trần thuật nhiều chủ thể và sự dịch chuyển trung tâm các tọa độ không gian-thời gian trong thế giới nội tâm các nhân vật gắn với sự phát triển của phân tích tâm lý. Khi những quá trình kéo dài đó lọt vào trường nhìn của người trần thuật, tác giả phải mạo hiểm dừng lại trước cái bài toán bất khả giải là tái hiện cuộc đời "từng phút từng phút một". Lối thoát là đem những tình tiết thường ngày vốn tác động nhiều tới con người ra ngoài phạm vi thời gian hành động (ví dụ những đoạn

trưng bày trong *Lão Goriot* của Balzac, mô tả nhà trọ của mụ Vauquer) hoặc phân bố theo lịch biểu cho các đoạn vốn được dệt bởi tiến trình của cái thường ngày (ví dụ trong các tiểu thuyết của Turghenev, các chương "hòa bình" trong *Chiến tranh và hòa bình* của Tolstoi). Những lối mô phỏng bản thân "dòng sông đời sống" như thế đòi hỏi người trần thuật một sự đặc biệt kiên trì để luôn có mặt và quản lý chặt sự kiện. Nhưng mặt khác, một quá trình ngược lại, quá trình tự lạ hóa của tác giả trần thuật cũng đã bắt đầu: không gian của các đoạn mang tính kịch ngày càng hay được tổ chức từ "chỗ đứng quan sát" của một trong số các nhân vật, các sự kiện ngày càng hay được miêu tả theo lối đồng thời (synchronique), như đang diễn ra trước mắt người tham dự. Một điểm cốt yếu nữa là thời gian niên biểu-sinh hoạt, khác với thời gian sự kiện (từ ngọn nguồn - là thời gian truyện phiêu lưu), không có mở đầu và kết thúc (cuộc sống vẫn tiếp tục).

Gắng thanh toán những mâu thuẫn ấy, Tchékhov, ứng với các quan niệm chung của ông về tiến trình cuộc đời (thời gian thường ngày chính là thời gian bi kịch chủ chốt của tồn tại nhân loại), đã hòa trộn thời gian sự kiện và thời gian sinh hoạt đến mức thành một sự thống nhất không thể chia tách: những tình tiết chỉ xảy ra một lần được đưa ra dưới dạng ngữ pháp không hoàn thành (imparfait), dường như là những cảnh đời thường hay lặp lại, làm đầy cả một khoảng niên biểu đời thường. Ngược với kiểu xử lý của Tchékhov ở văn học cổ điển giữa thế kỷ XIX là Dostoievski: ông tập trung cốt truyện vào những giới hạn thời gian khủng hoảng, đột

biến của những thử thách quyết định, được đo bằng vài ngày hoặc vài giờ. Tính tiệm tiến theo lịch biểu ở đây được đảm bảo bởi sự bộc lộ mang tính quyết định của các nhân vật trong những phút giây định mệnh của đời họ. Tương ứng với thời gian đột biến tăng tốc ấy ở sáng tác của Dostoievski là cái không gian được soi rọi dưới dạng sân khấu, cái không gian bị hút hết vào biến cố, cái không gian đo bằng mấy bước chân của các nhân vật, - đó là những "ngưỡng" (cửa đi; cầu thang; sân; ngõ hẻm không người qua lại), "chỗ nương náu ngẫu nhiên" (quán rượu, ngăn buồng trên tàu hỏa), phòng xử án, - chúng đáp ứng các tình huống phạm tội, tự thú, xử án... Đồng thời, những tọa độ không gian và thời gian tinh thần ở các tiểu thuyết của ông cũng bao phủ một vũ trụ nhân loại (thời hoàng kim cổ đại, thời trung cổ, cách mạng Pháp, v.v.) và những lát cắt ý tưởng vụt thoáng ấy của tồn tại thế gian lại kích thích việc đối chiếu thế giới của Dostoievski với thế giới *Thần khúc* của Dante và *Faust* của Goethe.

Ở việc tổ chức không gian-thời gian của các tác phẩm văn học thế kỷ XX có thể nêu một số xu hướng và đặc điểm sau:

- Nhấn mạnh bình diện tượng trưng của bức toàn cảnh không gian thời gian hiện thực chủ nghĩa; điều này cho thấy xu hướng tạo địa điểm vô danh hoặc hư cấu: "Thành Phố" thay cho Kiev - trong *Nghệ nhân và Margarita* của M. Bulgakov; hạt Ioknapatof ở miền nam Hoa Kỳ - do tưởng tượng của W. Faulkner tạo ra; lịch sử khái quát Mỹ La tinh của xứ Macondo trong *Trăm năm cô đơn* của G. Garcia

Marquéz. Tuy nhiên, điều quan trọng là không gian và thời gian nghệ thuật ở tất cả các trường hợp này đòi hỏi phải được nhận dạng hoặc có sự gần gũi về địa lý-lịch sử; thiếu điều đó thì không hiểu nổi tác phẩm.

- Ngoài đặc điểm văn học hiện thực hiện đại, còn thấy lối sử dụng thời gian khép kín, tách biệt khỏi cách tính thời gian lịch sử; đó là thời gian nghệ thuật của cổ tích và ngụ ngôn, nhiều khi ứng với nó là tính bất định của địa điểm hành động (*Vụ án* của F. Kafka, *Dịch hạch* của A. Camus, *Wotte* của S. Beckett).

- Một cột mốc đáng chú ý của sự phát triển văn học hiện đại là dùng ký ức của nhân vật như không gian nội tâm để triển khai cốt truyện; tiến trình ngắt quãng, trở ngược, v.v. của thời gian cốt truyện được viện cớ không phải bởi chủ ý tác giả, mà bởi cơ chế tâm lý của sự hồi tưởng (điều này chẳng những có trong sáng tác của M. Proust và V. Woolf, mà còn có trong sáng tác của những nhà văn nghiêng về kiểu hiện thực truyền thống, ví dụ, V. Bykov, J.V. Trifonov). Lối dàn dựng ý thức nhân vật như vậy cho phép thu rút thời gian hành động xuống còn vài ngày hoặc vài giờ; ở điện ảnh, hồi tưởng có thể chiếu ứng không gian và thời gian của cả một đời người.

- Ở văn học hiện đại vẫn chưa mất kiểu nhân vật vận động trong không gian thế tục, không gian sử thi nhiều bình diện của những số phận lịch sử tập thể, ví dụ các nhân vật *Sông Đông êm đềm* của M. Sholokhov, *Đời Kim Samghin* của M. Gorki.

THUYẾT DI TRÚ

Cũng được gọi là *thuyết vay mượn*, hoặc thuyết "cốt truyện lang thang". Một lý thuyết giải thích sự giống nhau ở sáng tác dân gian của các dân tộc khác nhau bằng sự di chuyển của tác phẩm từ một hoặc một số nước này sang nước khác. Thuyết này được thừa nhận rộng rãi ở thời kỳ hình thành mạnh mẽ những liên hệ văn hóa quốc tế (nửa sau thế kỷ XIX). Luận điểm cơ bản của thuyết này được nêu trong các công trình của nhiều học giả, khởi đầu là nhà ngữ văn Đức T. Benfey; năm 1859 ông cho xuất bản cuốn *Panchatantra* với những khảo sát sâu rộng để đi đến kết luận cho rằng một số lượng lớn các truyện cổ tích và truyện kể đã từ Ấn Độ phổ biến vào tất cả các nước. Ở Nga, thuyết này cũng được thể hiện trong công trình của một số học giả vào những năm 1890 (A.N. Pypin, V.V.Stasov, V.F.Miller), rõ rệt nhất là trong việc nghiên cứu các thể loại tự sự (truyện cổ tích, sử thi, balat) và tục ngữ, đôi khi cả nghi lễ dân gian.

Việc thuyết di trú tranh luận với trường phái thần thoại học đã dẫn đến sự phân giới hai lĩnh vực nghiên cứu: các nhà thần thoại học nghiên cứu nguồn gốc của sáng tác dân gian; các học giả theo thuyết di trú thì phải giải thích đời sống tiếp sau đó của sáng tác dân gian. Thuyết di trú giới hạn ý niệm về tài sản dân tộc-bộ lạc từ xa xưa trong sáng tác dân gian, cho rằng trong đó phần lớn là vay mượn từ các nền văn hóa khác, các thời đại khác.

Dần dần về sau, thuyết di trú tập trung chú ý vào việc nêu lên những mối liên hệ lẫn nhau về văn hóa-lịch sử giữa các dân tộc. Thuyết di trú đã đem vào khoa học một khối lượng lớn tài liệu về văn bản, nhưng do chỗ thiên về sơ lược, hình thức, nó đã phiến diện khi so sánh các cốt truyện và môtíp; nó đem ảnh hưởng văn hóa lịch sử để giải thích những sự gần gũi và tương đồng ở những trường hợp có tương đồng về loại hình giữa các hiện tượng văn hóa nghệ thuật thế giới.

TIẾP NHẬN THẨM MỸ

Một dạng thức hoạt động thẩm mỹ, được thực hiện ở việc tiếp nhận (thưởng thức, cảm thụ) tác phẩm nghệ thuật với tư cách một giá trị thẩm mỹ; sự tiếp nhận này luôn luôn đi kèm với sự nảy sinh tình cảm (trải nghiệm) thẩm mỹ. Tiếp nhận thẩm mỹ không phải là sự tái hiện giản đơn tác phẩm nghệ thuật trong ý thức, mà là một quá trình phức tạp: quá trình cùng tham dự và cùng sáng tạo của chủ thể tiếp nhận. Khác với hoạt động thẩm mỹ của nghệ sĩ-người sáng tạo tác phẩm nghệ thuật, tiếp nhận thẩm mỹ không mang tính công nghệ và nó vận hành theo hướng ngược: từ việc tiếp nhận kết quả (tác phẩm nghệ thuật nói chung) đi đến tiếp nhận các ý tưởng chứa đựng trong đó. Giữa tác phẩm và chủ để tiếp nhận bao giờ cũng có một sự gián cách thẩm mỹ: phải ý thức ra rằng trước mắt mình chỉ là sự miêu tả thực tại chứ không phải là bản thân thực tại. Để vượt qua

sự gián cách, ở chủ thể tiếp nhận phải có một trạng thái tâm lý nhất định (tâm thế thẩm mỹ) để vừa cảm nhận tác phẩm nghệ thuật như có thể là thực tại, đồng thời vừa không quên tính ước lệ của nó. Tiếp nhận thẩm mỹ, vì vậy, mang tính hai chiều (ambivalent): chủ thể tiếp nhận vừa tin vừa không tin vào tính thực tại của cái được miêu tả. Tiếp nhận thẩm mỹ được xác định phần lớn bởi tác phẩm nghệ thuật: tác phẩm không chỉ là nguồn thông tin nghệ thuật chủ yếu, mà còn đề ra phương thức "đọc" nó, "dịch" nó sang bình diện cảm xúc-hình tượng của chủ thể. Tính phức tạp của tiếp nhận thẩm mỹ là ở chỗ các ý tưởng của tác phẩm không thể dịch sang bình diện lời nói, khái niệm (theo lối nói hình ảnh của Hemingway, nó giống như 7/8 tảng băng trôi bị chìm dưới nước). Đặc tính trên là căn cứ để chủ nghĩa tượng trưng xây dựng quan niệm của họ, theo đó tư tưởng thẩm mỹ bao giờ cũng tiềm ẩn so với ý thức thường ngày. Tuy nhiên, ở văn bản nghệ thuật, ở hệ thống các phương tiện biểu hiện bao giờ cũng có khóa mã cho phép giải ra các hàm nghĩa kín đáo của nó. Việc thâm nhập vào hàm nghĩa của tác phẩm nghệ thuật còn phụ thuộc vào năng lực thẩm mỹ của chủ thể, vào trình độ phát triển về tình cảm thẩm mỹ ở chủ thể tiếp nhận. Tính chọn lọc và chiều sâu của tiếp nhận thẩm mỹ bị quy định bởi trạng thái văn hóa của xã hội, bởi tiềm năng văn hóa chung của cá nhân và hệ thống những định hướng giá trị của cá nhân. Sản phẩm của tiếp nhận thẩm mỹ là một hình tượng và một hàm nghĩa "thứ sinh", có thể trùng hoặc không trùng với hình tượng và tư tưởng mà tác giả trù định.

Có thể phân chia một số điểm chủ chốt trong quá trình tiếp nhận thẩm mỹ: tâm thế hướng vào tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật; cảm xúc sơ bộ từ việc tiếp xúc với nó; vui mừng nhận ra ở tác phẩm cái hình tượng chờ đợi, phát triển nó trên cơ sở liên tưởng với các ý niệm hợp với kinh nghiệm sống và kinh nghiệm văn hóa của chủ thể. Do chỗ hình tượng nghệ thuật không bao giờ hoàn toàn không phù hợp với sự chờ đợi của chủ thể, cho nên sự nhận ra bao giờ cũng mang dạng thức một trò chơi độc đáo: chiếm lĩnh hình tượng nghệ thuật của "kẻ khác" và thấu cảm (empathy), truyền xúc cảm của mình vào hình tượng ấy. Trong trường hợp thông tin nghệ thuật vượt quá sự chờ đợi của chủ thể, khi đó hoặc là sự tiếp nhận thẩm mỹ bị phá vỡ (chủ thể đánh giá tác phẩm là kỳ quặc, lố lăng, phi lý, kém cỏi), hoặc là trên cơ sở tăng cường óc tưởng tượng, ở chủ thể tiếp nhận sẽ hình thành một hình tượng-cảm xúc mới, trong đó tư tưởng mà nghệ sĩ gửi vào tác phẩm sẽ được khám phá như là mới nảy sinh. Điểm cao nhất này của tiếp nhận thẩm mỹ đi kèm với một cảm xúc thẩm mỹ sâu sắc, có thể gọi là thanh lọc (katharsis), theo thuật ngữ của Aristoteles. Hoàn tất quá trình tiếp nhận thẩm mỹ là phán đoán thẩm mỹ.

Tiếp nhận thẩm mỹ không bao giờ có dạng khai triển; nó có thể dừng lại ở cảm xúc sơ bộ hoặc ở mức nhận ra những hình tượng quen thuộc, nhưng có thể đạt tới một độ căng cao (chấn động), khi chủ thể cảm nhận niềm vui chẳng những do cái hàm nghĩa được anh ta khám phá, mà còn do bản thân hành vi khám phá ấy.

TIỂU THUYẾT

Tác phẩm tự sự, trong đó sự trần thuật tập trung vào số phận một cá nhân trong quá trình hình thành và phát triển của nó; sự trần thuật ở đây được khai triển trong không gian và thời gian nghệ thuật đến mức đủ để truyền đạt "cơ cấu" của nhân cách. Belinski gọi tiểu thuyết là "sử thi của đời tư", do chỗ nó "miêu tả những tình cảm, dục vọng và những biến cố thuộc đời sống riêng tư và đời sống nội tâm của con người".

Tiểu thuyết trình bày đời sống cá nhân và đời sống xã hội như những tố chất có tính độc lập tương đối, không làm cạn kiệt được nhau, không ngốn nuốt được nhau; đây là đặc điểm quyết định nội dung thể loại của tiểu thuyết. Mặc dù chịu sự quy định trước hết của "tính độc lập" ấy, câu chuyện số phận của một cá nhân vẫn có ý nghĩa khái quát chung, ý nghĩa bản thể. Đồng thời, sự giao tiếp của nhân vật tiểu thuyết với những lý tưởng, những mục tiêu của tập thể (xã hội, dân tộc, quốc gia) thường là điểm kết thúc, điểm đỉnh (cao trào) trong sự phát triển cái ý thức về bản thân (tự ý thức) của nhân vật; nhưng mọi ý đồ diễn tả các kết quả của điểm đỉnh ấy (triển khai thành hành động trong cốt truyện) đều đưa đến chỗ làm biến dạng cả bản chất nội dung lẫn cấu trúc thể loại của tiểu thuyết.

Sự kiến giải về tính cách trong tiểu thuyết biểu hiện ở chỗ: trong tiểu thuyết "con người không hóa thân đến cùng

vào cái thân xác xã hội lịch sử thực tồn". "Một trong những đề tài nội tại căn bản của tiểu thuyết chính là đề tài về việc nhân vật không tương hợp với số phận và vị thế của nó. Con người hoặc là cao lớn hơn số phận mình, hoặc là nhỏ bé hơn tính người của mình" (M.M. Bakhtin).

Sự phát triển của nguyên lý cá nhân - điều thiết yếu đối với nhân vật tiểu thuyết - đã diễn ra trong quá trình lịch sử nhân loại, do sự phân ly của cá nhân khỏi chỉnh thể cộng đồng: việc tìm thấy tự do trong đời sống phi quan phương, đời sống gia đình, sinh hoạt đời thường; việc chối bỏ các nguyên tắc tôn giáo, đạo đức, v.v. của quần thể khép kín; sự xuất hiện thế giới tư tưởng, đạo đức, tinh thần của cá nhân; ý thức về giá trị tự thân của cá nhân và xu thế đối lập cái "tôi" đơn nhất của mình, sự tự do tinh thần và đạo đức của mình với môi trường xung quanh, với "tính tất yếu" tự nhiên và xã hội. Thế quân bình (đặc trưng cho sử thi anh hùng ca cổ và trung đại) nhường chỗ cho sự bất hòa gay gắt giữa "tôi" và xã hội (có một định nghĩa khá phổ cập của Ralph Fox, hình dung tiểu thuyết như "thiên trường ca về cuộc đấu tranh của cá nhân với xã hội, với tự nhiên"). Xung đột nan giải (ở tiểu thuyết cổ điển thường nghiêng về kết thúc bi đát hoặc trong chiều hướng bi quan: nhân vật suy thoái về đạo đức, tinh thần; sự thừa nhận không thể chống nổi cái ác; sự khép lại trong thế giới bản thân; tính anh hùng khắc kỷ), trong khi làm bộc lộ tính độc lập tương đối của cá nhân, các ý hướng trí tuệ và đạo lý của cá nhân, còn đồng thời phơi bày cả sự phụ thuộc của từng cá thể vào các xung đột xã hội, cả sự tất

yếu của việc cá nhân phải hợp nhất với "thế giới" (điều này thể hiện đặc biệt rõ ở tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX).

Lịch sử tiểu thuyết tùy thuộc vào số phận của cá nhân thực tại; tùy thuộc vào việc cá nhân đạt tới tính độc lập nào, khi nào, như thế nào; lịch sử tiểu thuyết gắn ở mức độ lớn và quyết định với các lợi ích tư tưởng và nghệ thuật của giới thống trị, với các tư tưởng nghệ thuật của thời đại, và trước hết, gắn với "tư tưởng về cá nhân" (Belinski) - chính những điều nêu trên mài sắc sự chú ý đến đối tượng này và thường là nhân tố tạo thể loại.

Tiểu thuyết phát triển trong những kết cấu cốt truyện rất đa dạng. Thậm chí người ta cho rằng: về nguyên tắc, tiểu thuyết không có một hình thức thể loại hoàn kết, bởi vì nó là "sử thi của thời đại chúng ta", tức là sử thi của cái hiện tại, bởi vì điều quan trọng đối với nó là sự xúc tiếp tối đa với cái thực tại dang dở "chưa xong xuôi", cái thực tại đang thành, cái thực tại luôn luôn bị đánh giá lại, tư duy lại. Tiểu thuyết không chịu được sự chế định chặt chẽ; nó không có quy phạm. Khởi đầu lịch sử của mình, nó đã giễu nhại phong cách của các thể loại "già nua", và sau đó, nó giễu nhại mọi mưu toan của các nhà tiểu thuyết muốn khuôn nó vào một cấu trúc phong cách nào đó, vào một hệ thống những phương thức biểu hiện và miêu tả nào đó của thể loại. Đặt trên cái nền của các thể loại đã được miêu tả bởi thi học Aristoteles hoặc bởi thi học chủ nghĩa cổ điển thì tiểu thuyết là một thành tạo hết sức tự do.

Với mọi khác biệt của tiểu thuyết về đề tài (tình yêu, xã hội-chính trị, lịch sử, triết lý, giả tưởng...), về dung lượng, về mức độ kịch tính, về các nguyên tắc kết cấu-cốt truyện, về các phương thức trần thuật, có thể thấy một số điểm nhấn (dominant) về phong cách. Một trong những điểm nhấn dễ thấy nhất là đem tính nội dung trực tiếp của tiểu thuyết thấm đẫm tràn đầy mọi thành tố cốt truyện, khi đó tình tiết rắc rối (intrigue) sẽ trở thành phương tiện phản ánh xung đột giữa cá nhân và xã hội, sẽ trở thành "lò xo" thúc đẩy hành động của nhân vật, sẽ tăng cường vai trò cấu tạo cốt truyện của nó. Do tạo được kịch tính cho trần thuật, sự rắc rối sẽ chi phối được cả sự phát triển một mâu thuẫn nào đó (nảy sinh, gay gắt, giải quyết), cả tiến trình lẫn các thành phần của những biến cố cốt truyện, cả bản thân "chìa khóa" kết cấu tác phẩm. Tuy vậy, sự rắc rối, gay cấn lại không bao giờ là giải pháp ở điểm cởi nút, bởi vì thước đo đích thực của tiểu thuyết không phải là sự hoàn tất hay mở ngỏ của cốt truyện, mà trước hết ở tính chất của sự miêu tả cuộc sống với tư cách một quá trình.

Thực tế phát triển của sáng tác tiểu thuyết ở các nền văn học châu Âu cho thấy có hai hướng cấu trúc tiểu thuyết được triển khai. Thứ nhất (mà ngọn nguồn là *Don Quijote*, 1605, 1615, của M. Cervantes) là kiểu tiểu thuyết "mở", miêu tả xã hội một cách đa diện, tạo các căn do thật chi tiết cho sự tiến triển của nhân vật chính, cho nhân vật này can dự vào thật nhiều biến cố, và những biến cố ấy lại là nơi "cư trú" cho vô số nhân vật phụ; kiểu tiểu thuyết này cũng đặc trưng ở sự

miêu tả rộng rãi hoàn cảnh ngoại giới khách quan, trước hết là hoàn cảnh xã hội. Thứ hai (mà ngọn nguồn có thể là *Quận chúa Clèves /La Princesse de Clèves/*, 1678, của bà M.M. de La Fayette) - là kiểu tiểu thuyết "đóng", hết sức tập trung vào cuộc đời một con người, đôi khi vào chỉ một xung đột, một tình huống, do đó mang tính hướng tâm, đồng tâm, xét về kết cấu. Và kiểu tiểu thuyết này rất sớm trở thành tiểu thuyết tâm lý.

Tiểu thuyết, với tư cách là một thể loại của văn học châu Âu, đã nảy sinh từ văn học cổ đại Hy La. Ở thời trung đại, xu hướng tiểu thuyết bộc lộ rõ nhất trong các sáng tác thuộc thể tài tiểu thuyết hiệp sĩ (ví dụ *Chuyện Tristan và Iseult*). Thời Phục Hưng tạo cơ sở thuận lợi cho phát triển tiểu thuyết: chất tiểu thuyết bộc lộ trong các tác phẩm thể truyện (novella) như của G. Boccaccio; thể trường ca (của M. Boiardo, L. Ariosto, T. Tasso) và thể kịch (trước hết là của W. Shakespeare). Nhưng tiểu thuyết đích thực, gắn với những tìm tòi tư tưởng triết lý, với toàn bộ tinh thần Phục Hưng, chỉ nảy sinh ở cuối thời đại này, với *Don Quijote, nhà quý tộc tài ba xứ Mancha* (ph. I: 1605, ph. II: 1615) của Miguel de Cervantes. Sau thời Phục Hưng, khi văn học điển viên, văn học tao nhã là chủ đạo, thì xu hướng phát triển tiểu thuyết chỉ bộc lộ rõ trong các sáng tác thuộc loại tiểu thuyết du đãng (roman picaresque, còn được dịch là tiểu thuyết bợm nghịch), khai thác các đặc điểm "trào phúng ménipée" vốn đặc trưng cho chất tiểu thuyết: sự hư cấu tự do; vai trò chủ đạo của kinh nghiệm cá nhân tác giả trong sáng tạo; tính "không hoàn thành" của hành động và của

nhân vật; sự tiếp cận với cái đương đại, đương thời; sự kết hợp chất cười cợt với chất nghiêm túc. Đấy cũng là những nét thấy rõ trong các tác phẩm của F. Rabelais, Erasmus von Rotterdam, d'Aubigné, M. Montaigne. Thi học chủ nghĩa cổ điển coi nhẹ tiểu thuyết; chỉ cuối thời đại văn học này mới có sự phát triển văn xuôi tâm lý, trong số đó *La Princesse de Clèves* của bà de La Fayette được xem như sự định hình kiểu tiểu thuyết tâm lý. Thời đại Khai Sáng chứng kiến sự phát triển của các dạng chính của tiểu thuyết, các dạng kết cấu cốt truyện tiểu thuyết. *Truyện hiệp sĩ Des Grieux và nàng Manon Lescaut* (1731) của linh mục Prévost lần đầu tiên kết hợp hữu cơ tuyến "du đãng" và tuyến "tâm lý" trong sự phát triển của thể loại tiểu thuyết. S. Richardson với *Pamela hay là đức hạnh được đền bù* (1740) và *Clarisse Harlow* (1747), J. J. Rousseau với *Julie, hay là Nàng Héloise mới* (1761) đưa ra những mẫu mực của tiểu thuyết tình cảm chủ nghĩa, chứng tỏ khả năng khai thác và miêu tả thế giới nội tâm con người, đồng thời củng cố vai trò chủ đạo của kiểu tiểu thuyết luận đề trong thời đại này. Các nhà tiểu thuyết Anh H. Fielding, T. Smollett có đóng góp đáng kể vào việc hình thành nguyên tắc điển hình hoá của kiểu tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa, miêu tả số phận cá nhân trong môi trường rộng mang tính quyết định luận đối với nó: môi trường xã hội. Thế kỷ XIX là thời mà nền tiểu thuyết của chủ nghĩa hiện thực phát triển ở quy mô thế giới, đáng chú ý nhất là hai nền tiểu thuyết Pháp và Nga. Các tiểu thuyết gia lớn của Pháp: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola; của Anh: Ch. Dickens, W. Thackeray hướng

tiểu thuyết vào việc phân tích, nhận thức, cắt nghĩa về con người và xã hội, tìm tòi tính quy luật xã hội, tinh thần, thậm chí cả quy luật tâm sinh lý. Quyết định luận xã hội và quyết định luận tâm lý đều đạt tới trình độ thể hiện nghệ thuật thành thục, già dặn. Tiểu thuyết hướng tâm (Stendhal, Flaubert...) và tiểu thuyết toàn cảnh (Balzac, Zola...) đều có thành tựu lớn. Văn học Nga, sau khi xúc tiếp, hội nhập với văn học châu Âu và đạt ngang trình độ phát triển với các nền văn học châu Âu, đã có đóng góp lớn vào thành tựu và sự phát triển thể loại tiểu thuyết. L. Tolstoi được xem như là lần đầu tiên tái hiện được "biện chứng của tâm hồn", mô tả đời sống bên trong nhân vật như một quá trình tâm lý nội tại, tự vận động; đồng thời sự trần thuật ở ông lại đạt tới chiều rộng và tính bao quát của sử thi. Dostoievski đem vào tiểu thuyết những sự cách tân lớn lao: con người "đời tư" được đặt trong tương quan với cả thế giới (không chỉ hiện tại mà cả quá khứ và tương lai); sự chuyển dịch từ một cảnh nhỏ hẹp của đời sống riêng tư ở một thời nhất định đến những cảnh khái quát mang tính toàn nhân loại với những "vấn đề cuối cùng" của tồn tại và ý thức; ngôn từ tự bạch của nhân vật chứa đựng sự hoà giọng với ngôn từ về nhân thế; trải nghiệm riêng tư hoà với suy tư về số phận thế giới. Tiểu thuyết của ông là tiểu thuyết đối thoại - sự đối thoại giữa những giọng nói ngang quyền và ngang giá trị với nhau, chứa đựng những "sự thật" không bác bỏ được nhau. Đó là tiểu thuyết nhiều giọng, đa thanh, phức điệu. Những thủ pháp và nguyên tắc kếu cấu mới mà hai nhà tiểu thuyết Nga này đem lại (tính sử thi, "độc

thoại nội tâm" ở L. Tolstoi; tính phức điệu, sự tổng hợp các đặc điểm thể loại từ ménippée, carnaval và kịch bí tích cho đến kiểu tiểu thuyết phiêu lưu đường phố ở Dostoievski) là sự tổng kết nhiều thế kỷ phát triển của tiểu thuyết châu Âu, đồng thời mở ra những khả năng phát triển của tiểu thuyết trong thế kỷ sau.

Ở thế kỷ XX, tiểu thuyết phát triển trong sự đa dạng và đối nghịch nhau về nhiều mặt. Kiểu tiểu tuyết hiện thực chủ nghĩa với sự miêu tả "giống như hình thức của đời sống", với định hướng "hiện thực phê phán" hoặc "hiện thực xã hội chủ nghĩa", tiếp tục có thành tựu với nhiều tên tuổi lỗi lạc, nhiều nhà văn xuất sắc ở nhiều nước. Trong khi đó, với một hướng sáng tác được đánh dấu bằng tên tuổi các nhà văn như M. Proust, J. Joyce, Kafka, người ta thấy một loạt nguyên tắc miêu tả vốn đã thành "truyền thống" của thể loại tiểu thuyết thế kỷ trước dường như bị vi phạm và biến đổi: độc thoại nội tâm (của một hoặc một số nhân vật) bao trùm toàn bộ; tác phẩm trở thành tiểu thuyết "dòng ý thức"; sự xáo trộn liên tục các bình diện thời gian, thời gian của các sự kiện lẫn với thời gian trần thuật; kiểu sáng tác huyền thoại sống lại trong văn học, các mảng đời sống "giống như thật" bị xáo trộn với các mảng huyền thoại; xuất hiện kiểu người kể chuyện không toàn năng: trong lời kể có cả cái biết lẫn cái không biết, cái "khách quan" lẫn cái "chủ quan" (che dấu, xuyên tạc...); các vấn đề về "ngôi" và "thời" của lời trần thuật, các "điểm nhìn" của trần thuật trở thành các "chìa khoá" cho việc đọc tiểu thuyết. Các trào lưu tư tưởng triết học như

hiện tượng học, thuyết phi lý, chủ nghĩa hiện sinh... cũng góp phần tạo ra các dạng thức như "phản tiểu thuyết", "tiểu thuyết mới", hoặc có lúc làm nảy sinh tư tưởng về "nhân vật biến mất" hoặc "tiểu thuyết cáo chung", v.v.

Tuy nhiên, cho đến cuối thế kỷ XX, ở nhiều nền văn học, tiểu thuyết vẫn là bộ phận thể loại có nhiều sáng tác nhất, chẳng những đáp ứng nhiều nhất cho nhu cầu đọc sách của công chúng, mà còn là nguồn tài liệu quan trọng cung ứng cho việc chuyển thể sang sân khấu, điện ảnh, truyền hình.

TÍNH CÁCH

Trong văn học và các nghệ thuật nói chung, tính cách là hình ảnh con người, được phác họa đến mức đủ rõ và đủ tính xác định, thông qua đó làm bộc lộ một kiểu ứng xử (hành vi, suy nghĩ, lời nói) có căn nguyên lịch sử, đồng thời cũng làm bộc lộ một quan niệm của tác giả về tồn tại con người. Tính cách trước hết là một thuộc tính thực tại, vốn có của nhân loại (chẳng hạn, tâm lý học xem tính cách là tổng hoà những đặc điểm riêng, bền vững của cá nhân, được hình thành và bộc lộ trong hoạt động và giao tiếp, chi phối kiểu cách ứng xử tiêu biểu cho cá nhân ấy); đi vào nghệ thuật, nó trở thành đối tượng cho sự lý giải và đánh giá, trở thành một khách thể nghệ thuật độc lập (so với tính cách trong xã hội học, tâm lý học). Tính cách (của văn học, nghệ thuật) là sự thống nhất hữu cơ giữa cái chung, cái mang tính trùng lặp, và cái

cá thể, cái riêng, không bị lặp lại; là sự thống nhất giữa cái có tính khách quan (thực tại xã hội lịch sử của đời sống con người, nơi cung cấp hình mẫu cho tính cách văn học) và cái mang tính chủ quan (sự trình bày và đánh giá hình mẫu ấy bởi tác giả). Vì thế, tính cách trong nghệ thật hiện diện như một thực thể mới, như một nhân cách do nghệ thuật tạo ra, nhằm miêu tả một kiểu người của thực tại, và soi rọi nó về mặt tư tưởng. Chính việc chứa đựng tính quan niệm ở hình tượng con người trong văn học làm cho khái niệm tính cách trong nghiên cứu văn học khác biệt so với các hàm nghĩa của thuật ngữ này trong tâm lý học, triết học, xã hội học.

Trong tác phẩm văn học, sự hình dung về tính cách được tạo ra nhờ việc miêu tả những biểu hiện bề ngoài và bên trong của cá nhân nhân vật (tâm lý, ngôn ngữ, ngoại hình), nhờ những nhận xét về nhân vật ấy do tác giả hoặc các nhân vật khác nêu ra, nhờ vị trí và vai trò của nhân vật trong sự phát triển cốt truyện. Sự tương quan trong phạm vi tác phẩm giữa tính cách và hoàn cảnh là sản phẩm nghệ thuật của môi trường xã hội lịch sử, môi trường văn hoá tinh thần và môi trường tự nhiên; tương quan này tạo thành tình thế nghệ thuật. Sự đối lập giữa con người và xã hội, con người và tự nhiên, cũng như những mâu thuẫn nội tại của tính cách con người, được thể hiện trong xung đột nghệ thuật.

Thể hiện tính cách trong sự đa diện và trong sự năng động của nó - là thuộc tính đặc thù của văn học nói chung (và của số đông các thể loại sân khấu và điện ảnh có dựa

vào cốt truyện và ngôn từ). Việc chú ý miêu tả tính cách là điểm đánh dấu việc văn học, như một nghệ thuật, tách ra khỏi loại hình tác phẩm ngôn từ nguyên hợp "tiền văn học", thường là tác phẩm chính luận tôn giáo thời trung đại. Bản thân khái niệm tính cách (chữ Hy Lạp: *charaktès*) đã hình thành từ văn hoá Cổ Hy Lạp. Tuy nhiên, tính cách như một phạm trù văn học, ở thời xa xưa khác với ở thời hiện tại: do chỗ cốt truyện (biến cố) là chủ đạo trong việc bộc lộ nội dung tư tưởng, cho nên các nhân vật nổi rõ lên và khác biệt nhau không phải bởi các tính cách của chúng mà là bởi vai trò của chúng trong các biến cố được miêu tả. Từ thời cận đại, một tương quan kiểu khác giữa tính cách và cốt truyện đã được xác lập: không phải các sự việc nhưng là "các tính cách của các vai hành động mà nhờ chúng, các sự việc được thực hiện; chúng buộc nhà thơ lựa chọn cái đáng ưu tiên này chứ không phải sự kiện khác. Với anh ta, chỉ có các tính cách là thiêng liêng..." (Lessing, *Kịch lý Hamburg*).

Ý nghĩa (tư tưởng-nghệ thuật) độc lập của tính cách nhân vật - là điều đã được hiểu rõ ngay ở văn học cổ đại Hy La. Tuy vậy, trong các giai đoạn phát triển về tinh thần và văn học ở châu Âu, cho đến tận chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVIII, tính cách vẫn được hiểu như dữ kiện phổ quát, phi lịch sử của bản tính người, như một "cái trừu tượng vốn có của từng cá thể" (K. Marx). Chủ nghĩa lãng mạn vốn tuyên ngôn cho tính mục đích tự thân và sự tự trị tự thân của cá nhân, để cao cá nhân lên trên cả bản tính tâm lý lẫn thân phận xã hội. Với chủ nghĩa lãng mạn, đã hình thành một

quan niệm mới về tính cách, xem nó như cái đồng nhất với thế giới bên trong của cá nhân. Phát hiện của chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX là tái tạo tính cách cá nhân như là sự tương quan đơn nhất độc đáo giữa cá nhân và môi trường. Ở văn học hiện thực luôn luôn có dạng tính cách tự phát triển: nó như một cá tính đang chuyển động, không hoàn tất, bị quy định bởi tác động liên tục của những hoàn cảnh lịch sử cụ thể, đồng thời bị quy định bởi quy luật của bản thân, vì vậy nó đôi khi trái với dự kiến ban đầu của tác giả. Các quan niệm về cá nhân con người đôi khi mâu thuẫn ở các tác giả văn học thế kỷ XIX-XX cũng thể hiện qua các tính cách mà họ sáng tạo. Ở Balzac, Flaubert, Zola, căn cốt của cá tính là bản chất người nói chung, hiểu theo tinh thần nhân bản luận (anthropologisme), tính lưu chuyển của cá nhân được cắt nghĩa bằng tính không hoàn tất của các tác động từ môi trường bên ngoài, bởi mức độ làm biến đổi cá nhân con người của các tác động ấy. Ở Dostoievski hoặc Tchékhov, đặt trên cái nền thuyết quyết định của hoàn cảnh, cá tính được xem như mức độ tự xác định của cá nhân, khi đó tính cách nhân vật là trung tâm những khả năng vô tận của cá tính. Tính "không hoàn thiện" của tính cách, ở L. Tolstoi lại có nghĩa khác: nhu cầu "nói rõ tính lưu chuyển của con người, cái chỗ mà nó, chỉ một nó, một sinh thể lúc độc ác lúc thánh thiện, lúc anh minh, lúc ngu đần, lúc mạnh mẽ, lúc bất lực" được giải thích bởi khát vọng khám phá "con người toàn vẹn", khám phá cái mang tính tộc loại, thuộc loài người nói chung, qua cái cá tính bị lạ hóa bởi hoàn cảnh xã hội.

Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa phần nhiều noi theo thành tựu miêu tả tính cách của chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX, đồng thời nỗ lực khẳng định một cách nhìn mới: hoàn cảnh được xem như thực tại xã hội lịch sử chính trị trong sự phát triển cách mạng của nó; cá tính cụ thể lịch sử cũng gắn với đặc tính ấy của thực tại; tính cách trong các tác phẩm thường được nhấn mạnh ở ý niệm luận đề; nhiều tác phẩm muốn trình bày loại tính cách tích cực, khắc phục, cải tạo hoàn cảnh, chứ không phải là sản phẩm của sự tương tác thông thường giữa cá nhân và hoàn cảnh.

TÍNH MINH HỌA

Còn gọi là sáng tác minh họa.

Khái niệm ước lệ trỏ việc sử dụng các hình thức và thủ pháp nghệ thuật của văn học để minh họa cho những tư tưởng hay vấn đề nào đấy vốn đã có sẵn và đã biết trước từ những hình thái ý thức xã hội khác như đạo đức, chính trị, tôn giáo...; tức là việc nhà văn sáng tác như một sự "hưởng ứng" có tính chất tình thế đối với những hiện tượng này khác của đời sống xã hội bên ngoài chứ không phải sáng tác từ sự thôi thúc của ý thức thẩm mỹ-xã hội của chính mình, từ những tư tưởng và vấn đề do chính mình phát hiện và đề xuất.

[Minh họa - dịch từ tiếng châu Âu có gốc latinh illustratio nghĩa là soi sáng, mô tả hiển thị. Minh họa tác

phẩm văn học: là chuyển các hình tượng văn học sang ngôn ngữ đồ họa hay hội họa].

Tính minh họa hạ thấp phẩm chất tư tưởng và nghệ thuật của văn học, tạo ra các thế phẩm của văn học. A.V. Lunacharski từng cảnh báo (1928): "Thật là tồi tệ nghệ sĩ nào đem tác phẩm minh họa cho các luận điểm đã được thảo sẵn trong cương lĩnh của chúng ta. Nghệ sĩ đáng quý ở chỗ anh ta nêu ra cái mới, ở chỗ anh ta bằng trực giác mình thâm nhập được cái nơi mà khoa thống kê hoặc khoa lôgic cũng khó thâm nhập". Sáng tác minh họa là hiện tượng thường gặp trong văn học chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, mặc dù trong quá trình của các nền văn học ấy thường thấy sự đề xuất chống sơ lược, công thức, minh hoạ.

Cần phân biệt tính minh họa này với tính khuynh hướng của nhà văn là cái thấm vào tác phẩm một cách hữu cơ, làm phong phú nội dung tư tưởng của tác phẩm. Cũng cần phân biệt tính minh họa với các sáng tác minh họa vốn là những thể loại nghệ thuật tạo hình (đồ họa, hội họa, điêu khắc...) thường in kèm trong cuốn sách (hoặc tờ báo, tờ tạp chí) cùng với văn bản tác phẩm văn học, hoặc trực tiếp liên quan đến đề tài, nội dung một tác phẩm văn học.

TRẦN THUẬT

Ở tác phẩm văn học tự sự, trần thuật là thành phần lời của tác giả, của người trần thuật (được đưa vào tác phẩm ít

nhiều như một nhân vật), hoặc của một người kể chuyện; tức là toàn bộ văn bản tác phẩm tự sự, ngoại trừ các lời nói trực tiếp của các nhân vật.

Trần thuật bao gồm việc kể và miêu tả các hành động và các biến cố trong thời gian; mô tả chân dung, hoàn cảnh hành động, tả ngoại cảnh, tả nội thất, v.v.; bàn luận; lời nói bán trực tiếp của các nhân vật. Do vậy trần thuật là phương thức chủ yếu để cấu tạo tác phẩm tự sự.

Tính chất của trần thuật tùy thuộc vào điểm nhìn (cũng gọi là "lập trường" hoặc "quan điểm") mà từ đó nó được dẫn dắt; tùy thuộc vào tương quan giữa tác giả và người trần thuật hoặc người kể chuyện; tùy thuộc vào sự đánh giá của tác giả đối với các sự kiện được miêu tả (dù sự đánh giá này mang tính khách quan, tức là không nói ra trong văn bản, hay mang tính chủ quan, được nói thẳng ra trong văn bản). Có thể phân chia các kiểu "điểm nhìn" tạo thành trần thuật: 1) Xét ở bình diện đánh giá: tác giả, người kể chuyện, nhân vật có thể cùng một lập trường tư tưởng (như ở phần lớn các tác phẩm tự sự) hoặc họ giữ những lập trường tư tưởng khác nhau (như ở tiểu thuyết của F.M. Dostoievski). 2) Xét ở bình diện định tính không gian-thời gian: cái được mô tả liên quan tới tác giả hoặc nhân vật bình giá ở phương diện thời gian-không gian nào. 3) Xét ở bình diện cảm nhận các biến cố: sự cảm nhận có thể được xem như chủ quan, ở trường hợp này, trần thuật sẽ được tạo dựng dựa vào dữ kiện một sự cảm nhận của một ai đó; hoặc sự cảm nhận có thể được xem

như khách quan, ở trường hợp này, trần thuật đưa ra những sự việc mà chỉ tác giả biết rõ.

Ví dụ ở tiểu thuyết *Nhân vật thời đại chúng ta* của M.Ju. Lermontov, các điểm nhìn khác nhau (của Petchorin, Maxim Maximych, Grushnitski, Verner) vào đối tượng của trần thuật đã tạo nên một hệ thống các quan hệ phức tạp trong tác phẩm. Ví dụ về "điểm nhìn" phức tạp (chồng nhau) có thể là cảnh "bẫy chuột" trong *Hamlet* của Shakespeare: khán giả phải phối hợp điểm nhìn của mình vào cảnh diễn trên sân khấu và các điểm nhìn của vua, hoàng hậu, Hamlet vào sự cố của màn kịch đang được bày ra trước mắt ba nhân vật này.

Kết cấu của trần thuật được hình thành bằng việc khai triển, bằng những tương tác và phối hợp các "điểm nhìn". Các nhân tố như: thể loại, thể tài tác phẩm; khuynh hướng và trường phái văn học mà tác giả can dự; lập trường xã hội, tư tưởng, dân tộc của tác giả - đều ảnh hưởng đến tính chất của trần thuật.

TRUYỀN THỐNG VÀ CÁCH TÂN

Hai khái niệm tương ứng nhau, biểu thị một sự liên hệ phổ biến trong quá trình văn học: kế thừa kinh nghiệm của quá khứ và đổi mới nó. Truyền thống là những kinh nghiệm văn hóa-nghệ thuật của các thời đại đã qua, được nhà văn ở thời đại sau tiếp nhận và khai thác, xem như kinh nghiệm quý giá, như định hướng sáng tạo cho mình. Truyền thống

có thể trở thành một nhân tố tích cực, hữu hiệu của quá trình văn học khi nhà văn chiếm lĩnh một cách tích cực, sáng tạo, có chọn lọc di sản của các thế hệ trước, nhằm giải quyết các nhiệm vụ nghệ thuật của thời đại mình; bởi vậy sự thừa kế truyền thống luôn luôn đi kèm với việc đổi mới văn học, tức là cách tân nó. Cách tân là thực hiện việc tổ chức lại, tái thiết theo cách mới đối với tất cả những gì từng được các thế hệ trước nắm vững, đề xuất, sử dụng. Bản thân việc các nghệ sĩ ở thời hiện tại khai thác kinh nghiệm từ di sản đã mang tính cách tân, bởi vì việc khai thác ấy bao giờ cũng mang tính chọn lọc. Truyền thống buộc phải xoay về phía hiện tại không phải cái mặt cũ, đã biết mà là cái mặt mới, mở ra những khả năng mới, chưa được sử dụng, cấu trúc lại các thành tố cũ. Ở những dạng gây tranh luận nhất, sự cách tân thường bác bỏ truyền thống gần, nhằm vào những tầng sâu hơn xa hơn của truyền thống. Biểu hiện cao nhất, quy mô nhất của sự cách tân là làm nảy sinh trong quá trình văn học những giá trị hoàn toàn mới, chưa từng có, mang ý nghĩa lịch sử toàn thế giới (ví dụ việc khai thác đời sống riêng tư của con người, - ở chủ nghĩa tình cảm; việc phát hiện tính vô tận của thế giới chủ thể và yếu tố phi lý trong tâm lý, - ở chủ nghĩa lãng mạn; việc sáng tạo "biện chứng tâm hồn", - ở các nhà hiện thực L. Tolstoi và F. Dostoievski).

Truyền thống được thể hiện thông qua việc gây ảnh hưởng, thông qua sự vay mượn, thông qua việc tuân thủ các quy phạm (nhất là ở sáng tác dân gian, ở văn học cổ và trung đại). Truyền thống thường hiện diện như là sự định hướng

có ý thức, có "cương lĩnh" của nhà văn, của những khuynh hướng, trào lưu văn học vào kinh nghiệm quá khứ; đồng thời truyền thống cũng có thể can dự vào sáng tác văn học một cách tự phát, độc lập với ý định của tác giả. Truyền thống hiện diện thông qua việc các nhà văn khai thác các đề tài và chủ đề của văn học quá khứ, mang tính xã hội-lịch sử hoặc mang tính phổ quát vĩnh cửu (như: tình yêu, cái chết, niềm tin, nỗi đau, nghĩa vụ, vinh quang, chiến tranh, hòa bình...)

Trong lịch sử văn hóa nhân loại, sự tồn tại khách quan của truyền thống và cách tân và ý thức chủ quan về hai phạm trù này đã kinh qua những giai đoạn khác nhau. Thời kỳ đầu (sáng tác thời nguyên thủy, văn hóa cổ xưa, văn hóa dân gian) đặc trưng bởi sự thống trị của xu hướng "theo truyền thống" một cách tự động: phần lớn sáng tác nghệ thuật nảy sinh tự phát trong sinh hoạt nghi lễ, hội hè, các thể loại bị quy định bởi các tình huống đời sống, yếu tố cá nhân của sự sáng tạo mới chỉ tồn tại như là "tự mình" hơn là "cho mình". Ở thời kỳ thứ hai (văn hóa cổ Hy La và các giai đoạn phát triển tương ứng về loại hình với văn hóa này như văn hóa cổ Trung Hoa, cổ Ấn Độ; các thời đại văn hóa châu Âu có quan hệ kế thừa với văn hóa cổ Hy La cho đến thời chủ nghĩa cổ điển) xuất hiện xu hướng "theo truyền thống" một cách có phản xạ mà nét đặc trưng là sự có mặt của những hình ảnh "tác giả" và "người sành điệu", là những suy nghĩ lý thuyết về các quy tắc của nghệ thuật, là sự quan tâm đến bút pháp cá nhân của nghệ sĩ. Ở thời kỳ này, truyền thống hiện diện như những quy phạm thể loại, được tách một cách

có ý thức khỏi các quy phạm về hành vi trong đời sống; còn cách tân thì hiện diện như là sự tham dự vào các "luật chơi" ổn định. Lý tưởng "biết làm", "biết vận dụng" (được truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác, được mã hóa vào lý thuyết quy phạm) vẫn chưa bị lay chuyển, nhưng đã được bổ sung bằng lý tưởng về sự thực hiện các đặc tính độc đáo cá nhân. Ở thời kỳ thứ ba (văn hóa cận đại, hiện đại, bắt đầu từ chủ nghĩa tiền lãng mạn và chủ nghĩa lãng mạn), bá quyền của tâm thế theo truyền thống đi đến cáo chung: nguyên tắc chủ nghĩa quy phạm chỉ còn được bảo lưu như những tàn dư tuy có lúc nhất thời sống lại trong "hơi thở thứ hai" (ví dụ xu hướng quy phạm hóa hình thức thứ yếu ở tiểu thuyết thế kỷ XIX), nhưng đã không còn tính cưỡng chế và cơ sở thế giới quan. Các tác giả của chủ nghĩa lãng mạn mở ra những khả năng mới cho khái niệm truyền thống, gắn nó với văn hóa dân gian, với những gì được coi là cổ xưa của dân tộc; nhưng truyền thống, được hiểu như vậy, sẽ là xung lực, là "cơ sở", là lý tưởng, là đối tượng cho sự lý giải, là khách thể cho nỗi "sầu xứ" hướng về xa xưa, chứ không phải là chuẩn mực trừu tượng bắt buộc. Ưu thế lớn của kiểu tương quan này giữa truyền thống và cách tân là một mức độ tự do trước kia không thể có. Mặt trái của tự do này là nguy cơ làm mất đi sự cân bằng giữa truyền thống và cách tân đã có suốt nhiều thế kỷ. Chỉ ở thời nay mới có thể có những sự quá đáng "cách tân vì cách tân", hoặc, ở cực khác là sự phổ biến những sản phẩm thấp kém của "văn hóa đại chúng".

Sự hài hòa của truyền thống và cách tân với tư cách những nhân tố bổ sung lẫn nhau - là điều kiện quan trọng của những sáng tạo có tầm cỡ, có hiệu năng.

TRUYỀN THUYẾT

Một nhóm những sáng tác dân gian mà đặc điểm chung là trong đó có các yếu tố kỳ diệu, huyễn tưởng, nhưng lại được cảm nhận là xác thực, diễn ra ở ranh giới giữa thời gian lịch sử và thời gian thần thoại, hoặc diễn ra ở thời gian lịch sử. Trong những truyền thống văn hóa khác nhau về loại hình, khái niệm truyền thuyết mô tả những hiện tượng không hoàn toàn giống nhau và liên hệ một cách khác nhau với các thể loại dân gian khác, kể cả thần thoại. Ví dụ ở văn hóa dân gian châu Âu, có những ngôn bản ứng với những tên tuổi xem ra "có sớm hơn" những nhân vật đã biết, kể về những biến cố và thời đại mà người kể không hề nghi ngờ là biến cố và thời đại lịch sử; bởi vậy phải chia ra hai loại: *légende* và *tradition* (tuy cùng theo nghĩa truyền thuyết, lời truyền tụng, lời tục truyền): loại thứ nhất nghiêng về phía gắn với các nhân vật của lịch sử linh thiêng (các thánh của đạo Thiên Chúa hoặc đạo Hồi, các nhân vật trong *Phúc âm*), loại thứ hai - gắn với các nhân vật trần thế và không buộc phải có yếu tố thần kỳ. Tuy vậy, sự phân chia nêu trên chỉ thực hiện được đối với những truyền thống trong đó tôn giáo thống trị đã cải biến các hệ thống thần thoại có sớm hơn (trên thực tế điều này chỉ xảy ra trong các nền văn hóa

Thiên Chúa giáo và Hồi giáo) và rất khó thực hiện đối với những truyền thống trong đó cái tôn giáo mang tính thế giới (ví dụ Phật giáo ở Ấn Độ) không bác bỏ các hệ thống thần thoại có sớm hơn; sự phân chia nêu trên cũng khó làm đối với các hệ thần thoại đa thần chưa trải qua những biến đổi nào căn bản. Sự phân chia ấy trở nên vô nghĩa đối với những truyền thống trong đó lịch sử linh thiêng không phân lập với lịch sử thế tục. Bởi vậy sẽ là hợp lý khi nói đến truyền thuyết như một thể loại "lịch sử" thống nhất, phân lập với thần thoại, truyện cổ tích, sử thi.

Sự phân lập truyền thuyết với các thể loại khác có thể căn cứ trên những dấu hiệu khác nhau. Truyền thuyết có chung với thần thoại dấu hiệu niềm tin (những người mang chúng tin vào tính xác thực của điều được thông báo) và sự hiện diện của yếu tố thần kỳ. Truyền thuyết còn có thể được phân lập theo những tiêu chuẩn khác, ví dụ ngôn bản của nó thuộc về toàn bộ lạc hoặc toàn thể dòng họ. Chẳng hạn theo nhà nghiên cứu Mỹ E. Sapir, các thần thoại của người Indian sống trên đảo Vancouver kể về nguồn gốc cõi đời và con người, tức là liên quan đến mọi người, thì bất cứ thành viên nào của bộ lạc cũng có quyền kể lại; còn những truyền ngôn về các biến cố mở đầu dòng họ thì thuộc riêng ("sở hữu") các thành viên dòng họ. Trường hợp này cho thấy nét chung của truyền thuyết thuộc nhiều truyền thống khác nhau: chúng có xu hướng muốn trùng hợp với thời gian lịch sử, hoặc ít nhất muốn chuyển từ thời gian thần thoại sang thời gian lịch sử. Ngoài ra, ở các nền văn hóa chưa bị biến động về hệ

thống tôn giáo, truyền thuyết có thể phân lập với thần thoại về quy chế (chúng có bậc linh thiêng khác nhau), về việc có hay không có liên hệ với sự thờ phụng, về nhân vật (nhân vật của truyền thuyết không khác diện mạo so với những cư dân mang truyền thuyết, tuy có những nét vượt trội, đôi khi đó là những con người có thật được ghi nhớ trong ký ức lịch sử của tập thể cộng đồng ấy).

Nói chung, so với thần thoại thì truyền thuyết kém linh thiêng hơn, và thường mô tả những sự việc xảy ra muộn hơn. Điều này thể hiện sự lệ thuộc về nguồn gốc (biến sinh) của truyền thuyết với thần thoại (tuy thần thoại không phải là nguồn duy nhất về cốt truyện cho truyền thuyết). Do kể những sự việc xảy ra sau khi thời gian thần thoại kết thúc, truyền thuyết thuộc trong số những thể loại nằm giữa thần thoại và các ghi chép mô tả lịch sử. Nhưng nếu ở các truyền thống liên tục, sự hiện diện của truyền thuyết được giải thích bởi nhu cầu về một thể loại "lịch sử", thì ở những truyền thống có sự biến đổi hệ thống tôn giáo, truyền thuyết còn thực hiện một loạt chức năng khác hẳn. Đây là nét rất đặc trưng cho hệ thống thần thoại Thiên Chúa giáo, ở đấy dấu hiệu đặc biệt của truyền thuyết là tính phi chuẩn (phi quy phạm) chứ không phải tính "lịch sử".

Việc gạt bỏ các thần thoại cũ ra khỏi các thể loại tự sự trong khi bảo lưu phương diện nội dung của chúng ở các nghi lễ và các văn bản nghi lễ không mang tính cốt truyện (cũng như ở các ngôn bản có cốt truyện như dũng sĩ ca, truyện cổ

tích), - đã đòi hỏi phải có một thể loại tái hiện được các cốt truyện của hệ thần thoại cũ. Truyền thuyết Thiên Chúa giáo là những ngôn bản mà quy chế giá trị học là thấp hơn so với những văn bản chuẩn hóa (quy phạm hóa) vốn thực hiện cái chức năng mà thần thoại đã thực hiện trong các hệ thống nghi lễ truyền thống. Điều này khiến truyền thuyết không còn thông ước với các chuẩn, và rút bỏ mâu thuẫn giữa chúng trong phạm vi của cái gọi là đức tin kép. Ở điểm này, truyền thuyết khác với thể loại ngụy tác kinh (apocrypha) vốn kỳ vọng có nhiều tính chân lý hơn so với các chuẩn quy phạm (canon). Nhưng chúng có tương đồng ở chỗ đều cần được coi là có sớm hơn các chuẩn. Việc đưa truyền thuyết vào hệ thống mới, ví dụ hệ thống Thiên Chúa giáo, được đảm bảo bằng việc đưa các cốt truyện của truyền thuyết xích lại gần các vị thánh của đạo Thiên Chúa, nhờ đó, các nhân vật của các cốt truyện thần thoại cũ bị đồng nhất với các vị thần thánh này. Như vậy, các sự kiện của truyền thuyết hóa ra lại muộn hơn, kém giá trị hơn so với các sự kiện của *Phúc âm*.

Các truyền thuyết liên can đến Thiên Chúa giáo và ít nhiều tái hiện các cốt truyện của thần thoại tiền Thiên Chúa giáo, là một trong những phương tiện tái mã hóa các biểu tượng Thiên Chúa giáo trong các tượng trưng Thiên Chúa giáo. Hạnh các thánh (hagiographie), vốn là những văn bản kém thiêng so với lời thiêng, được phép hòa trộn với các mô-tip phi Thiên Chúa giáo, kể cả việc biến đổi các thánh thành một kiểu tương tự như trong điện thờ đa thần giáo. Hạnh các thánh, như mọi loại truyền thuyết, trong khi hướng tới

thể loại lịch sử, thì đồng thời cũng ứng với ngày kỷ niệm các thánh tính theo lịch, và do vậy, gắn hai chu trình ngày lễ trong năm - chu kỳ Thiên Chúa giáo và chu kỳ đa thần giáo - thành một chu kỳ thời gian nghi lễ.

Truyền thuyết Thiên Chúa giáo còn có một nhóm riêng, trong đó chẳng những có những nhân vật của *Cựu ước* mà còn có thần và quỷ. Loại truyền thuyết này cũng bổ sung tính lịch sử cho hệ thần thoại Thiên Chúa giáo bằng những yếu tố thần thoại tiền Thiên Chúa. Hành động trong loại truyền thuyết này cũng được chuyển vào cái thời gian mà đối với Thiên Chúa giáo nó thực hiện chức năng thời gian thần thoại (tức là thời gian của *Cựu ước* và *Phúc âm*). Chúng xâm nhập cả vào thời gian *Kinh Thánh* (thời gian lịch sử linh thiêng), cả vào thời gian thần thoại đích thực, tái hiện cốt truyện đấu tranh của người khổng lồ với các địch thủ, tái hiện lịch sử sáng thế. Ở loại này không còn quy chế thấp kém của nhân vật. Người khổng lồ thay cho thần, địch thủ của y thay cho quỷ. Lại có dị bản trong đó khổng lồ không biến thành thần mà thành nhà tiên tri. Lại có những trường hợp địch thủ xuất hiện dưới cái tên cũ, có từ trước Thiên Chúa giáo, nhưng do vậy bị coi là quỷ; còn khổng lồ thì thường trở thành nhân vật của hệ thống mới (ví dụ khổng lồ có tên Perkunas ở vùng Baltic). Cốt truyện sáng thế được trình bày mở rộng trong cái gọi là truyền thuyết vũ trụ lưỡng phân, ví dụ truyền thuyết Nga nói về việc thần và quỷ sáng tạo thế giới: thần tạo ra đất, quỷ tạo ra núi, v.v. Về loại hình, loại truyền thuyết này có thể so sánh với các thần thoại về

các anh hùng văn hóa; về chức năng, chúng là sự thực hiện cấu trúc lưỡng phân của hệ thống thần thoại trong điều kiện hệ thống chủ đạo (Thiên Chúa giáo) đã đánh mất tính lưỡng phân. Truyền thuyết kiểu này vừa là cải biên, vừa là tàn tích. Mặc dù có thời gian thần thoại và các nhân vật tương ứng, những truyền thuyết này vẫn khác biệt về cơ bản với thần thoại ở chỗ chúng mang tính chất ngoại vi của hệ thống và không có liên hệ trực tiếp với việc thờ cúng. Những mô-tip trong loại truyền thuyết về thần (hoặc thánh) và quỷ không phải là loại mô-tip sáng thế hoặc loại mô-tip suy nguyên luận (aetyologisme), mà là loại mô-tip giai thoại hóa.

Bên cạnh loại truyền thuyết mà hành động diễn ra trong thời gian lịch sử hoặc thời gian thần thoại, truyền thống châu Âu còn biết đến loại truyền thuyết diễn ra trong thời gian "trừu tượng" bất định, tương tự thời gian của truyện ngụ ngôn và truyện cổ tích. Nhưng thời gian hành động của các truyền thuyết này có giới hạn khởi đầu xác định: không sớm hơn điểm kết thúc của các biến cố của *Phúc âm* (tức là ấn định trật tự này của sự vật) và/hoặc là của việc chuẩn hóa các vị thánh có mặt trong truyền thuyết. Từ góc độ của chính truyền thuyết, có thể cho rằng các vị thánh hiện diện ở đây giống như các nhân vật thuộc điện thờ thần thoại, tức là lúc nào cũng tồn tại. Đó là kiểu truyền thuyết miêu tả quan hệ giữa các thánh với con người (đối lập với thể loại nói về quỷ). Điểm đáng chú ý nữa là các tiết đoạn mang tính truyền thuyết có thể đi vào truyện cổ tích, điều này cho thấy sự giống nhau về thời gian của hai thể loại này.

Ở những mặt khác, truyền thuyết thuộc truyền thống châu Âu giống với các văn bản của thể loại này thuộc các truyền thống khác. Phạm vi các ngôn bản thường là truyền thuyết về những cư dân tiền bối tại địa phương của những người mang truyền thống ấy. Chúng thường miêu tả những sinh thể khác con người (ranh giới giữa hai thể loại *légende* và *tradition* tùy thuộc diện mạo các bậc tiền bối) và gắn với ranh giới giữa "tiền lịch sử" và lịch sử - nhưng là lịch sử của địa điểm này và tập thể này, cái tập thể tự coi mình như một bộ phận của tập thể lớn: tập thể dân tộc học. Về mặt này, các ngôn bản ấy có sự tương đồng về loại hình với kiểu truyền thuyết kể về khởi thủy dòng họ hoặc bộ lạc mà E. Sapir mô tả. Các loại truyền thuyết khác thì vượt qua ranh giới ấy và đặt vào thời gian lịch sử của tộc người này, thực hiện chức năng của các thể loại lịch sử hoặc giả lịch sử. Chúng tiếp cận ở mức đáng kể thời gian của người mang truyền thống ấy thậm chí vượt quá thời gian ấy, kéo dài thời gian lịch sử lại thành thời gian thần thoại, tức là thời gian thế mạt luận. Truyền thuyết thế mạt luận, về phần mình, lại gắn với các bức tranh không tưởng về tương lai, cũng giống như những truyền thuyết về các xứ sở và xã hội không tưởng được nghĩ như là cùng thời với người mang truyền thống ấy. Kiểu truyền thuyết được gọi là "truyền thuyết xã hội không tưởng" không chỉ tương quan với lịch sử mà còn với tình thế xã hội cụ thể đương thời người mang truyền thuyết ấy; chúng thường gắn với những nhân vật không bị linh thiêng hóa, họ thực hiện chức năng khôi phục cái lẽ phải đã bị phá

bỏ, xác lập một phúc lợi không tưởng (tức là chức năng của các nhân vật văn hóa được "dịch" ra ngôn ngữ của các quan hệ xã hội muộn hơn). Những cốt truyện kiểu này hoàn toàn thuộc về thể loại *tradition*, nếu không dính líu đến những biểu tượng không tưởng về việc tái thiết toàn bộ trật tự của sự vật (tức là về thực chất, đây là mô-tip thế mạt luận với kết cục may mắn của toàn bộ lịch sử) và không bao gồm các yếu tố thần kỳ. Yếu tố thần kỳ hoàn toàn có thể có trong thể loại *tradition*, nhưng ở phạm vi các ngôn bản này chúng thường được đan bện với mô-tip người anh hùng tái sinh, được đối chiếu với sự tái sinh trong tương lai của các anh hùng văn hóa ở các truyền thống thần thoại và sử thi, - điều này khiến chúng gần lại hơn với thể loại *légende*.

TRUYỆN

Tác phẩm tự sự. Hàm nghĩa của thuật ngữ này khác nhau trong văn học trung đại và hiện đại.

Ở văn học trung đại Việt Nam, "truyện" là thuật ngữ mà văn học mượn từ sử học ("truyện" là thể loại trứ thuật của sử gia, chép tiểu sử, hành trạng, công tích của các nhân vật lịch sử). Tác phẩm thể truyện có thể được viết bằng thơ (ví dụ truyện thơ nôm) hoặc văn xuôi (ví dụ loại truyện truyền kỳ, truyện chương hồi viết bằng chữ Hán).

Ở văn học hiện đại, "truyện" là khái niệm không thật xác định. Một mặt nó vẫn được dùng để trỏ mọi loại tác

phẩm tự sự có cốt truyện nói chung (bao gồm cả truyền kỳ, tiểu thuyết), mặt khác lại có lối dùng nó như thuật ngữ trỏ dung lượng tác phẩm tự sự ("truyện dài", "truyện vừa", "truyện ngắn").

Khái niệm "truyện" thường lẫn lộn phức tạp với khái niệm "tiểu thuyết", nhất là khi nhà văn dùng thuật ngữ này hay thuật ngữ kia để gọi tên thể loại tác phẩm của mình. Trong thực chất thể loại, có tác phẩm "truyện" là tiểu thuyết và ngược lại. Tuy vậy, ở văn học hiện đại, các nguyên lý của tiểu thuyết chi phối hầu hết các thể loại nên sự phân biệt bản chất thể loại ở tác phẩm cụ thể là không dễ. Có thể nói phạm vi "truyện" rộng hơn phạm vi "tiểu thuyết". Ở truyện còn giữ lại nhiều hình thức thể loại khác nhau, đặc biệt là giữ lại những nét thuộc sử thi "tiền tiểu thuyết". Ví dụ loại truyện mang tính tiểu sử về nhân vật có thực, dù được "tiểu thuyết hóa" ở mức nhất định; vì nó thiên hẳn về việc kể lại một cuộc đời theo các mốc niên biểu. Loại truyện kể lại các sự kiện (chiến đấu, sản xuất...) cũng vậy. Sự phát triển và thể hiện hàm nghĩa nghệ thuật của tác phẩm truyện không thực hiện ở vận động cốt truyện. Ở truyện, bản thân việc mở rộng cái thế giới mà nhân vật đi vào, theo dòng chảy của một cuộc đời, hoặc sự đổi thay các ấn tượng về những cảnh và người mà nhân vật xúc tiếp, - đã là mục đích của trần thuật, của sự thể hiện nghệ thuật. Ở truyện, "chất giọng" của tác giả (hoặc nhân vật kể chuyện) có vai trò lớn.

TRUYỆN CỔ TÍCH

Một trong những thể loại chính của sáng tác tự sự dân gian, thường là tác phẩm văn xuôi, có tâm thế hư cấu, bao gồm các dạng chính: cổ tích thần kỳ, cổ tích thế sự (sinh hoạt), cổ tích phiêu lưu, cổ tích loài vật. Truyện cổ tích khác với các loại hình tự sự khác ở chỗ người kể chuyện kể lại nó, còn người nghe thì tiếp nhận trước hết như một sự hư cấu thẩm mỹ, như trò chơi của trí tưởng tượng. Điều này cố nhiên không làm mất sự liên hệ của truyện cổ tích với đời sống hiện thực, là cái xác định nội dung tư tưởng, ngôn ngữ, tính chất của các cốt truyện, các môtip, các hình tượng. Nhiều truyện cổ tích phản ánh các quan hệ xã hội nguyên thuỷ và các biểu tượng, tín ngưỡng vật tổ (totémisme), tín ngưỡng vạn vật hữu linh (animisme). Những truyện cổ tích hình thành trong thời đại phong kiến thường có những hình tượng như vua, hoàng tử, hoàng hậu, công chúa. Sang thời đại chủ nghĩa tư bản, những người kể chuyện cổ tích thường chú ý nhiều hơn đến đề tài tiền bạc, thương nhân. Truyện cổ tích thường miêu tả những tương phản giàu và nghèo, tình trạng đối kháng giai cấp. Tuy vậy truyện cổ tích thường mang tinh thần lạc quan: cái thiện ở đây hầu như bao giờ cũng thắng, cái ác bị thất bại, bị chế diễu. Ở thời đại chúng ta, một số truyện cổ tích tiếp tục tồn tại trong sách báo, một số khác rút lui khỏi sinh hoạt dân gian hoặc trở thành tài sản dành cho trẻ em (thành một bộ phận của văn

học thiếu nhi), một số khác nữa tiếp tục được công chúng người lớn thích thú.

Truyện cổ tích của các dân tộc trên thế giới có nhiều điểm chung, do đời sống của họ có những tương đồng về điều kiện văn hóa lịch sử. Đồng thời truyện cổ tích cũng mang những đặc điểm dân tộc, phản ánh nếp sống của từng dân tộc, đặc điểm lao động, sinh hoạt, điều kiện tự nhiên nơi họ sinh sống. Những người kể chuyện cổ tích cũng mang vào các truyện họ kể các nét cá tính riêng của họ, vì vậy phần lớn truyện cổ tích đều có nhiều dị bản.

Có thể phân chia truyện cổ tích thành một số nhóm chính, mỗi nhóm có cấu trúc riêng. *Truyện cổ tích loài vật* có ở hầu hết các dân tộc; một phần loại này rõ ràng đã nảy sinh ở xã hội chưa phân chia giai cấp và gắn với tín ngưỡng vật tổ. Với thời gian, chúng mất dần tính chất thần thoại và tính chất ma thuật, đi gần với loại truyện ngụ ngôn giáo huấn. *Truyện cổ tích thần kỳ* ban đầu cũng gắn với thần thoại và có ý nghĩa ma thuật. Các kiểu truyện dũng sĩ diệt trăn tinh (rắn, rồng, trăn), người dì ghẻ và đứa con riêng, chuyện được báu vật thần thông, - có độ phổ biến toàn thế giới. *Truyện cổ tích phiêu lưu* trình bày các cuộc phiêu lưu kỳ lạ của nhân vật chính, và việc giải thích các cuộc phiêu lưu này thường cũng mang tính giả tưởng thần kỳ. Nhân vật của kiểu truyện này thường bộc lộ đầu óc thông minh, sự linh lợi, mưu mẹo, tháo vát. Nó gần với loại truyện cổ tích về các nhà hoạt động lịch sử. *Truyện cổ tích sinh hoạt* (hoặc cổ tích thế sự) thường

nổi bật ở tính khuynh hướng xã hội gay gắt. Nhân vật của nó thường là nông dân, thợ thuyền, binh lính nghèo, sống trong những hoàn cảnh mà người kể chuyện biết rất rõ. Ngoài ra còn có loại truyện bịa, tức loại cổ tích mang tính quấy đảo, trêu chọc, v.v.

Truyện cổ tích thu hút chú ý của nhiều giới nghiên cứu, phân tích. Các đại biểu của trường phái thần thoại học (thế kỷ XIX ở Đức: Schelling, anh em Schlegel, anh em Grimm) xem truyện cổ tích như "những mảnh vỡ của thần thoại cổ". Các nhà nghiên cứu so sánh thì chú ý đến sự trùng hợp của các sơ đồ cốt truyện và các môtip riêng lẻ trong truyện cổ tích của các dân tộc và muốn xác lập những con đường phổ cập các truyện cổ tích. Những người theo trường phái nhân loại học (cũng gọi là trường phái tiến hóa luận, ở Anh nửa sau thế kỷ XIX: E. Tylor, A. Lang, J. Frazer, v.v.) xây dựng lý thuyết về cơ sở thế sự và tâm lý của điều họ gọi là các cốt truyện tự sinh của truyện cổ tích, v.v.

Trong folklore thái cổ, rất khó phân giới truyện cổ tích với thần thoại. Cư dân thuộc cùng một truyền thống folklore nào đó thường chỉ có thể phân biệt hai dạng tự sự này một cách rất ước lệ.

Phần lớn các nhà nghiên cứu đều cho rằng truyện cổ tích có xuất xứ từ thần thoại. Truyện cổ tích thái cổ bộc lộ sự liên hệ về cốt truyện với các thần thoại, các nghi lễ, các tập tục của bộ lạc nguyên thủy. Các môtip đặc trưng cho thần thoại totem, cho các giai thoại thần thoại về những kẻ lừa

gạt (tricksters), - được phản ánh rộng rãi ở loại cổ tích loài vật. Nguồn gốc thần thoại cũng rõ rệt ở kiểu cổ tích thần kỳ kể về sự kết hôn với các sinh thể "totem" kỳ dị, tạm thời trút bỏ lốt thú để mang mặt người: người vợ (ở các dị bản muộn hơn là người chồng) kỳ dị đem lại thành công cho bạn đời của mình trong săn bắn, lấy mật (nếu nàng là ong), hoặc thu hoạch mùa màng, nhưng rồi sẽ phải giã biệt anh ta vì đã vi phạm một răn cấm của ai đó (thường không được gọi tên, không được trách cứ). Kiểu cổ tích kể về việc đi tới những thế giới khác để giải thoát tù nhân, - có sự tương đồng với những thần thoại và truyền thuyết nói về các phiêu du của saman (pháp sư) hoặc phù thủy vào hồn người bệnh hoặc người chết. Kiểu truyện cổ tích kể về những nhóm trẻ em rơi vào vòng khống chế của hung thần, quái vật, kẻ ăn thịt người và được cứu thoát nhờ mưu mẹo của một trong số các em; hoặc kể về những con mãng xà sát hại người, - đều tái hiện những môtip đặc trưng cho nghi lễ hiến sinh.

Những thần thoại có cơ sở nghi lễ hoặc vốn là một phần của lễ thức có thể được biến đổi thành truyện cổ tích, - là do có sự đứt gãy những liên hệ trực tiếp của các thần thoại ấy với sinh hoạt nghi lễ của bộ lạc. Việc bãi bỏ sự hạn chế kể lại thần thoại, việc cho phép cả những người nghe, những người không hành lễ (phụ nữ, trẻ em) được kể thần thoại, - kéo theo hệ quả: người kể chuyện hướng một cách không cố ý đến sự hư cấu, tập trung vào những điểm có sức hấp dẫn, và thế tất sẽ làm giảm yếu niềm tin vào tính xác thực của câu chuyện. Phần đặc biệt linh thiêng của các thần thoại sẽ

bị thu rút lại, các quan hệ gia đình của các nhân vật, những chuyện cãi cọ, đánh lộn của họ... sẽ được chú ý nhiều hơn. Tính xác thực trang nghiêm nhường chỗ cho tín xác thực phi trang nghiêm, - điều này hỗ trợ cho sự hư cấu ngày càng tự do và có ý thức.

Có vai trò cốt yếu trong sự hình thành truyện cổ tích là: việc phi thần thoại hóa thời gian và địa điểm của hành động; việc chuyển từ sự khu trú nghiêm ngặt của sự kiện ở thần thoại sang sự bất định của thời gian và địa điểm hành động ở cổ tích. Từ đấy sẽ kéo theo việc phi thần thoại hóa kết quả của hành động, tức là ở cổ tích sẽ không có nguyên tắc suy nguyên luận (aetyologism) vốn đặc trưng cho thần thoại. Nếu ở thần thoại về hoạt động của tạo hóa, các phát kiến thần kỳ luôn có ý nghĩa tập thể và ý nghĩa vũ trụ, do chỗ nó ấn định quá trình tạo lập vũ trụ (nguồn gốc của thế gian, của lửa, của nước ngọt, v.v.), thì ở truyện cổ tích, các vật phẩm tìm được, các mục đích đạt được là phúc lợi cá nhân của nhân vật, các phát kiến của nó mang tính chất gia tộc, tính chất xã hội. Chẳng hạn, nhân vật của cổ tích thần kỳ lấy trộm được nước thần để chữa bệnh cho người cha đau ốm, hoặc nhờ thú dữ mà tìm được lửa về cho bếp của mình; còn nhân vật của cổ tích loài vật thì nhờ sự khôn ngoan mà lấy được nước từ dưới giếng sâu. Ý nghĩa suy nguyên luận của thần thoại dần dần bị loại trừ và thay thế bằng đức tính (ở cổ tích loài vật) hoặc bằng những diễn đạt ngôn từ cố ý tạo ra tính phi xác thực của lời kể (ở cổ tích thần kỳ). Sự phi thần thoại hóa diễn ra với ngay chính nhân vật. Việc phi linh thiêng hóa

các nhân vật totem đồng thời giữ lại dạng thái loài vật của nó là tiền đề hình thành cổ tích loài vật, đưa tới những câu chuyện về những kẻ láu cá thần thông; nhân vật chính của cổ tích loài vật là những con vật biết lừa gạt, các mánh khoé của chúng là những yếu tố chính để kiến tạo cốt truyện. Những môtip sinh hoạt (thế sự) càng làm giàu thêm truyện cổ tích loài vật theo mức độ lãng quên tín ngưỡng totem.

Việc phi thần thoại hóa nhân vật của truyện cổ tích thần kỳ và truyện cổ tích dũng sĩ thần kỳ thường đi kèm với việc nhân vật được nhân hình hóa (anthropomorphize) hoàn toàn và lý tưởng hóa ở mức đáng kể: y có cha mẹ thần thánh, có gốc tích thần kỳ, đôi khi ở y còn giữ những di vết totem. Nhưng nhân vật cổ tích thần kỳ lại không có ngay từ đầu những sức mạnh ma thuật mà nhân vật của thần thoại vốn có từ trong bản chất. Ở các truyện cổ tích thái cổ, nhân vật có được những phẩm chất ấy là nhờ nghi lễ thụ phong (initiation), nhờ sự thử thách của thầy saman, nhờ sự phù trợ đặc biệt của các vị thần. Cổ tích thần kỳ vẫn còn bảo lưu được ở mức đáng kể chất huyễn tưởng thần thoại.

Ở quá trình phi thần thoại hóa nhân vật, có lẽ có vai trò nhất định còn là những tương tác giữa các truyền thống tự sự thuần túy thần thoại và các dạng truyện dũng sĩ trong những gặp gỡ của họ với các vị thần thiện và thần ác. Nhân vật trung tâm của truyện cổ tích dũng sĩ là những con người bình thường. Việc phi thần thoại hóa nhân vật còn được bổ sung bằng những nét giới thiệu cố ý về phẩm chất nhân vật

như là người mà gia đình, dòng họ, bộ lạc đều lăng mạ, xua đuổi... Những đứa con côi nghèo khổ như vậy có rất nhiều trong folklore của Đông Nam Á, Tây Tạng, Myanmar hoặc của người Esquimaux, người Indian Bắc Mỹ, v.v.

Dạng cổ điển của cổ tích thần kỳ được hình thành muộn hơn nhiều so với dạng cổ điển của cổ tích loài vật. Cổ tích thần kỳ (dạng cổ điển) hầu như chỉ thấy có ở folklore của các dân tộc văn minh châu Âu và châu Á; nó khác với cổ tích thái cổ ở mức nhiều hơn cổ tích thái cổ khác thần thoại. Nó được hình thành do sự suy yếu của thế giới quan thần thoại, do chất huyễn tưởng mang tính dân tộc học cụ thể được biến thành thi pháp khái quát hóa. Ở folklore thái cổ, chất huyễn tưởng thần kỳ có tính dân tộc học cụ thể, dựa trên tín ngưỡng bộ lạc cụ thể. Ở cổ tích thần kỳ dạng cổ điển, chất huyễn tưởng thần kỳ bị bác bỏ để tạo ra một hệ huyền thoại thi vị và khá ước lệ cho truyện cổ tích. Phạm trù chất thần kỳ, dù còn gắn về nguồn gốc với ma thuật và sự linh thiêng nhưng không còn đồng nhất với chúng, - là nét đặc trưng cho truyện cổ tích. Truyện cổ tích thi ca hóa cả hình tượng các sinh thể thần kỳ, cả bản thân những biến hóa ma thuật và hành động phù chú.

Việc phân tích ngữ nghĩa truyện cổ tích cũng phải xuất phát từ phân tích ngữ nghĩa thần thoại. Khác với ngữ nghĩa thần thoại, ngữ nghĩa truyện cổ tích đặc trưng ở ưu thế độc tôn của mã xã hội (code social). Đối lập nền tảng ở thần thoại kiểu sống ⊠ chết, ở đây bị lấn át bởi các xung đột xã hội,

thường hiện diện ở dạng các quan hệ bên trong gia đình. Ở cổ tích thái cổ, đề tài gia đình chỉ nhằm một điều: gia đình kiểu cổ tích là sự khái quát tượng trưng của một gia đình lớn, tức là liên minh gia trưởng kiểu bộ tộc; các cốt truyện về áp bức trong gia đình, sự áp chế đứa con riêng hoặc xúc phạm đứa em út - đều ngầm chứa ý nghĩa xã hội, như dấu hiệu của sự phân rã bộ tộc. Hình tượng người mẹ ghẻ chỉ có thể nảy sinh khi có sự phá bỏ hôn nhân nội tộc (endogamy), tức là khi lấy vợ ở nơi "quá xa xôi" (ở các bộ lạc khác). Không phải ngẫu nhiên môtip mẹ ghẻ - con riêng ở các truyện cổ tích châu Âu trong một số cốt truyện bền vững lại mang tính loại suy so với môtip sự săn đuổi có tính cách loạn luân của người cha đối với con gái; bởi nó cho thấy ý đồ chống phá cực đoan đối với chế độ ngoại tộc hôn (exogamy - cấm kết hôn với những người quá gần dòng máu).

Sự vi phạm các chuẩn mực quan hệ hôn nhân và gia đình (dưới dạng loạn luân, hoặc ngược lại, dưới dạng "cô dâu quá xa xôi") và các trách nhiệm đối với nhau giữa những người "của mình" là ngọn nguồn những xung đột nghiêm trọng, có ngay từ trong các thần thoại, đưa tới sự phân ly các yếu tố vũ trụ từ xa xưa vốn gắn liền nhau. Việc tái thống nhất chúng lại đòi hỏi phải có những khâu trung hòa và những kẻ trung gian. Ở truyện cổ tích, bản thân các vi phạm thường được xem xét từ phía các hậu quả xã hội có thể có chứ không phải những hậu quả có tính vũ trụ. Sự trao đổi hôn nhân "đúng đắn" ngày càng mất chức năng giao tiếp (như trong các thần thoại Nam Đảo kể về các cuộc phiêu lưu của những đứa con

của quạ, chúng kết hôn "đúng đắn" với những sinh thể vốn là sự nhân cách hóa sự kiểm tra thời tiết và nghề biển, tức là những sức mạnh vũ trụ được xã hội hóa). Cái được nói tới ở truyện cổ tích không phải là phúc lợi của bộ lạc đặt trên cái nền vũ trụ mà là hạnh phúc riêng tư đặt trên cái nền xã hội, hôn nhân của nhân vật "thấp" với công chúa (hoặc nữ nhân vật "thấp" với hoàng tử) thường đi kèm với việc nâng cao quy chế xã hội của nhân vật, và là lối thoát thần kỳ độc đáo cho cá nhân khỏi các xung đột xã hội. Đám cưới hiện diện như là phương cách khắc phục những mâu thuẫn cơ bản biểu lộ ở cấp độ gia đình kiểu cổ tích và thực hiện sự trung hòa cho đối lập "thấp" / "cao". Ở truyện cổ tích thái cổ, đề tài hôn nhân còn là phụ trợ, ngoại vi; các quan hệ gia đình đôi khi hiện diện như phương tiện đạt tới sự thành công về kinh tế, hoặc giành được các đồ vật thần kỳ... Khi chuyển từ cổ tích thái cổ sang cổ tích thần kỳ cổ điển, phương tiện và mục đích dường như đổi chỗ cho nhau. Ngay ở những truyện kể về việc được vật báu, được chiếc lông chim lửa, tìm được nước thần, v.v. - cũng chỉ là sự dạo đầu cho việc cưới được công chúa; ở các truyện khác, các đồ vật thần kỳ thường rốt cuộc chỉ là phương tiện đảm bảo cho hôn nhân hạnh phúc. Đám cưới vẫn giữ chức năng trung hòa trong những trường hợp ít gặp, khi cả hai bên đều có nguồn gốc xã hội ở tầng lớp trên. Ở trường hợp này, nhân vật thường cố ý dấu diếm dưới mặt nạ "tầng lớp dưới" và chỉ mãi về sau mới lộ rõ nguồn gốc thực (cổ tích về chàng trai có mái tóc vàng).

Điển hình cho ngữ nghĩa của cổ tích thần kỳ là sự bảo lưu hệ đối lập quan trọng nhất của thần thoại: đối lập “của mình ⊠ “của kẻ khác” (xác lập quan hệ của nhân vật và địch thủ của y); đối lập này được phóng chiếu sang nhiều bình diện khác nhau: “nhà” / “rừng” (cậu bé / mụ yêu tinh), “vương quốc của ta” / “vương quốc của người khác” (chàng trai dũng cảm / mãng xà); gia đình thân tộc / gia đình ngoại tộc (đứa con riêng / mẹ ghẻ), v.v.; sự mô tả các chuẩn mực quan hệ hôn nhân gia đình cũng được dẫn dắt ở mặt đối lập ấy: từ hôn nhân ngoại tộc bình thường với người vợ “tôtem” kết hợp “chất người” và “chất thú” đến sự chống phá tới hạn dưới dạng loạn luân.

Ở dạng cổ điển của cổ tích thần kỳ, sự thành công hay thất bại của nhân vật không phải là hậu quả trực tiếp của việc nó tuân thủ những lời thần chú, của việc nó sở đắc những năng lực thần thông nhờ được thụ phong hay được thầy saman rèn cặp, hay nhờ có họ hàng, có liên hệ hôn nhân với các vị thần. Các sức mạnh kỳ diệu dường như tách khỏi và hành động thay cho nhân vật; thiện chí của chúng với nhân vật có căn do ở việc nhân vật tuân thủ những quy tắc hành vi khá trừu tượng, chính những hành vi ấy quy định cấu trúc hành động của truyện cổ tích mà nguyên tắc căn bản là nghiã vụ đáp ứng tích cực mọi sự nhắn gọi, nhất là nhắn gọi hành động: mọi lời dặn đều phải được thực hiện, mọi cấm đoán đều phải bị phá bỏ. Hệ thống hành vi hình thức này, bị trừu xuất khỏi các chuẩn mực lệ luật cụ thể, là đặc trưng cho truyện cổ tích. Điều này không loại trừ việc các hành vi của nhân vật

còn đồng thời được định tính về đạo lý, đạo đức (lễ phép, tốt bụng, hào phóng, v.v.), đây cũng là nét điển hình cho truyện cổ tích. Các sức mạnh thần kỳ tích cực giúp nhân vật lập công, hoặc làm thay nhân vật, nhưng thiện chí của nhân vật bao giờ cũng được thể hiện ở hành vi đúng đắn (và ác ý của nhân vật giả dối bao giờ cũng được thể hiện ở hành vi sai trái).

Cả thần thoại lẫn dạng truyện cổ tích phát triển đều có một cấu trúc thần thoại thống nhất, hiện diện như một chuỗi mất mát (tai hoạ, thất bại) những giá trị vũ trụ hoặc xã hội nào đó và sự tìm lại được chúng nhờ hành động của nhân vật, là cái gắn nối "mất" và "tìm lại" với nhau. Các hành động như vậy (hành động tạo lập vũ trụ và sáng tạo văn hóa của các hóa công ở thần thoại, các mưu mẹo của những tay lừa đảo ở cổ tích loài vật, những thử thách của nhân vật ở cổ tích thần kỳ) mang tính đồng nhất phân lập (tất cả các hành động đều là những khâu kéo dài giữa mất và tìm lại). Nhưng thần thoại hoặc cổ tích thái cổ hiện diện như một siêu cấu trúc đối với dạng cổ điển của cổ tích thần kỳ. Ở truyện cổ tích thái cổ, chuỗi mất và tìm lại có thể gồm một số lượng không xác định các khâu; đoạn kết tích cực, may mắn (tìm thấy) tuy thường gặp nhiều hơn đoạn kết tiêu cực (mất hẳn), nhưng không bắt buộc phải có. Tất cả các khâu đều ít nhiều ngang nhau về giá trị cấu trúc và khá tách biệt. Ở dạng cổ điển của cổ tích thần kỳ, các khâu cốt truyện buộc phải tạo nên một cấu trúc theo trật tự tầng bậc trong đó một số giá trị thần kỳ là phương tiện để đạt tới những giá trị khác (ở dạng cổ điển của cổ tích loài vật cũng tương tự như vậy). Cấu

trúc thứ bậc của cổ tích thần kỳ gồm hai hoặc thường là ba khâu cơ bản: những thử thách đối với nhân vật, - thử thách sơ bộ (một ân nhân nào đó kiểm tra xem nhân vật có biết các quy tắc hành vi hay không); - thử thách căn bản (chiến công đưa tới việc thủ tiêu tai họa hoặc thiếu thốn ban đầu); - thử thách bổ sung (thử thách đồng nhất hóa: nhân vật phải chứng minh được rằng chính y đã thực hiện chiến công, sau đó xảy ra sự ô nhục của đối thủ hoặc kẻ mạo nhận). Đoạn kết của cổ tích thần kỳ dạng cổ điển nhất định phải là kết thúc hạnh phúc: cưới công chúa và được nửa vương quốc. Như vậy không chỉ có việc thủ tiêu tai họa hoặc thiếu thốn ban đầu, mà còn có một sự "tìm thấy" mang tính bổ sung: cái "tìm thấy" đã biến thành phần thưởng cho nhân vật. Những thử thách đối với nhân vật ở cổ tích thần kỳ có thể so sánh với những thử thách đặc trưng cho các nghi lễ ban tặng (thụ phong) hoặc cưới gả (muộn hơn) ở xã hội thái cổ và các thần thoại tương ứng. Chừng nào mỗi cá thể còn phải kinh qua nghi lễ thụ phong (initiation) và những lễ thức chuyển tiếp khác (ví dụ chuyển từ một lớp tuổi trưởng thành này sang một lớp tuổi khác), thì truyện cổ tích, do sự chú ý tới số phận cá nhân, còn sử dụng rộng rãi các môtip thần thoại vốn đi đôi với các nghi lễ kiểu ban tặng. Những môtip này đánh dấu những cột mốc trên đường đời của nhân vật (một loạt thử thách, việc tìm thấy những sức mạnh thần kỳ) và trở thành những tượng trưng cho tính cách anh hùng của bản thân nhân vật (thắng mãng xà, v.v.). Một loạt tượng trưng, môtip, cốt truyện và phần nào cả cấu trúc chung của

cổ tích thần kỳ đều gắn với các nghi lễ nghi thức ban tặng-thụ phong (các công trình nghiên cứu của V.Ja. Propp, J. Campbell, P. Saintyves đã cho thấy rõ điều này). Tuy nhiên cái tương đương với nghi lễ ở dạng cổ điển của cổ tích thần kỳ là lễ cưới, - một lễ thức trẻ trung và mang tính cá nhân nhiều hơn so với nghi lễ thụ phong vốn gắn với nó về nguồn gốc. Từ đây có thể nói rằng: cái tương đương với nghi lễ, ở các kiểu thần thoại tương ứng (thần thoại có cơ sở nghi lễ hoặc vốn là một phần của lễ thức) và ở các dạng cổ tích thái cổ, - là lễ thụ phong (initiation), ở dạng cổ điển (phát triển) của cổ tích thần kỳ, - là lễ cưới. Một loạt những môtip và tượng trưng của cổ tích như chiếc giày thêu, chiếc bánh nướng phết kem; những cô dâu giả trang trong bộ da lợn hoặc bộ da bà già (ở cổ tích Nhật Bản); cô dâu giả; cô dâu hoặc chàng rể chạy trốn; cấm gọi tên họ người vợ trẻ, v.v. - có thể tìm được sự giải thích trong các tập tục và lễ thức cưới xin của nhiều dân tộc trên thế giới, và rốt cuộc đó cũng là ngữ nghĩa nghi lễ-thần thoại cổ xưa của truyện cổ tích. Có thể so sánh truyện cổ tích với nghi lễ đám cưới nói chung, chừng nào việc lấy được công chúa hay hoàng tử là mục tiêu cuối cùng của truyện cổ tích. Tuy vậy, không nên kết luận bao trùm về nguồn gốc nghi lễ của truyện cổ tích, bởi vì đặc sắc của chất huyễn tưởng và hình thức thể loại của truyện cổ tích còn bị quy định bởi những ý niệm sùng bái, những ý niệm totem, vật linh luận của cộng đồng nguyên thủy, bởi các đặc điểm đặc trưng của tư duy thần thoại, bởi sự trung hòa kiểu thần thoại.

Ở cấp độ phong cách học, sự đối lập thần thoại với truyện cổ tích (với tư cách một hư cấu nghệ thuật) bộc lộ qua một loạt chỉ số thể loại quan trọng, đó là những công thức truyền thống của lời kể cổ tích nhằm nêu tính bất định của thời gian và nơi chốn (ở các lời mào đầu), tính phi xác thực (chỉ ra tính bịa đặt thông qua phạm trù cái không thể có ở đoạn cuối), v.v. Mào đầu và kết thúc của truyện cổ tích thần kỳ dạng cổ điển thường đối cực nhau bằng công thức mở đầu (trỏ vào thời sáng thế của thần thoại: "ngày xửa ngày xưa, khi các giống vật hãy còn là người...", v.v.) và công thức kết thúc mang tính suy nguyên luận của cổ tích thái cổ. Đồng thời, ngôn từ trực tiếp ở truyện cổ tích vẫn bảo lưu một số yếu tố nghi lễ ma thuật dưới dạng sơ lược hóa.

TRUYỆN NGẮN

Thể tài tác phẩm tự sự cỡ nhỏ, thường được viết bằng văn xuôi, đề cập hầu hết các phương diện của đời sống con người và xã hội. Nét nổi bật của truyện ngắn là sự giới hạn về dung lượng; tác phẩm truyện ngắn thích hợp với việc người tiếp nhận (độc giả) đọc nó liền một mạch không nghỉ.

Những nét riêng - "có chuyện" và "ngắn" - vốn đã có ở các tác phẩm thể truyện thời trung đại, ở các hình thức chuyện kể dân gian (truyện cười, giai thoại, cổ tích, v.v.), nhưng truyện ngắn với đặc điểm thể tài riêng biệt chỉ thực

sự phát triển ở các nền văn học hiện đại, gắn với sự xuất hiện và phát triển của báo chí.

Với tư cách một thể tài tự sự, truyện ngắn hiện đại, cũng như truyện vừa, truyện dài hiện đại đều ít nhiều mang những đặc tính của tư duy tiểu thuyết (sự tiếp cận cái thực tại đương thành, vai trò của hư cấu tự do, của kinh nghiệm sống trực tiếp ở tác giả...). Tuy vậy, khác với truyện vừa và truyện dài - vốn là những thể tài mà quy mô cho phép chiếm lĩnh đời sống trong toàn bộ sự toàn vẹn, đầy đặn của nó, - truyện ngắn thường nhằm khắc họa một hiện tượng, phát hiện một đặc tính trong quan hệ con người hay trong đời sống tâm hồn con người. Truyện ngắn thường ít nhân vật, ít sự kiện phức tạp, chồng chéo. Nhân vật truyện ngắn ít khi trở thành một thế giới hoàn chỉnh, một tính cách đầy đặn, thường khi là hiện thân cho một trạng thái quan hệ xã hội, ý thức xã hội hoặc trạng thái tồn tại của con người.

Cốt truyện của truyện ngắn thường tự giới hạn về thời gian, không gian; nó có chức năng nhận ra một điều gì sâu sắc về cuộc đời, về con người. Kết cấu truyện ngắn thường không gồm nhiều tầng nhiều tuyến mà thường được dựng theo kiểu tương phản hoặc liên tưởng.

Chi tiết và lời văn là những yếu tố quan trọng cho nghệ thuật viết truyện ngắn. Lời kể và cách kể chuyện là những điều được người viết truyện ngắn đặc biệt chú ý khai thác và xử lý, nhằm đạt hiệu quả mong muốn.

TRỮ TÌNH

Một trong ba loại văn học (bên cạnh *tự sự* và *kịch*), ở đây cái được để lên hàng đầu là chủ thể phát ngôn và thái độ của nó đối với cái được mô tả.

Hegel đã nhận xét ở trữ tình có sự trùng hợp của chủ thể và khách thể trong một ngôi: nếu ở tự sự, nhân vật tách rời tác giả được dùng làm nội dung cho tác giả, thì nhân vật trung tâm của tác phẩm trữ tình lại chính là người tạo ra tác phẩm, trước hết là thế giới bên trong của anh ta.

Do để lên hàng đầu sự biểu lộ điểm nhìn của chủ thể trữ tình, việc miêu tả thế giới bên ngoài (phong cảnh thiên nhiên, các sự vật, các sự kiện...) ở tác phẩm trữ tình cũng phục vụ mục đích tự biểu hiện. Ở những trường hợp không xuất hiện trực tiếp cái "tôi" của tác giả, chỉ hiện diện một sự mô tả có vẻ khách quan, thì trong mạch ngầm văn bản vẫn cảm thấy có cái nhìn của chủ thể nhà thơ trong những chiêm nghiệm và bình giá thế giới.

Cảm xúc trữ tình luôn luôn hiện diện "ở thì hiện tại" (nhận xét của Jean Paul), nó có thể chứa đựng ý nghĩa toàn nhân loại: bất kỳ người đọc nào, xét về tiềm năng, cũng có thể nhận ra ở tác phẩm trữ tình những tình cảm và suy nghĩ của mình. Dù có rất nhiều dị biệt về cách cảm nhận thế giới của những con người khác nhau ở những thời đại khác nhau, phạm vi những xúc cảm mang tính người vẫn tương

đối bền vững; văn học trữ tình của các thời đại khác nhau đều khai thác cái vẫn được gọi là "những chủ đề vĩnh cửu" (sống, chết; hạnh phúc, tình yêu; ước mơ, hy vọng...).

Có rất nhiều dạng phát ngôn trữ tình. Cảm xúc và suy nghĩ có thể được chủ thể nói lên ở ngôi thứ nhất bằng độc thoại, hoặc nói lên từ vai một nhân vật được đưa vào văn bản (kiểu "trữ tình nhập vai"); có thể được truyền đạt thông qua việc miêu tả sự vật; có thể được khách quan hóa thành đối thoại giữa các nhân vật; có thể dưới dạng nói với một ai đó không xác định; có thể được soi rọi thông qua một cốt truyện...

Có cách phân loại trữ tình theo đề tài (tình yêu, trữ tình công dân, trữ tình triết lý, v.v.), nhưng đây là cách phân loại trữ tình theo thể tài gắn với sự phát triển lịch sử cụ thể của nền văn học dân tộc, của các khu vực có chung những truyền thống trong tiến trình văn học. Ở sáng tác dân gian, tác phẩm trữ tình thường khác biệt nhau về chức năng (bài hát đám cưới, bài hát tang lễ, v.v.) hoặc về làn điệu. Ở văn học cổ đại Hy La, trữ tình được phân chia theo tính chất diễn xướng (ode, dithirambos, epithalamios...- cho dàn đồng ca; iambos, elegos, epigramma, - cho đơn ca). Ở Trung Hoa và Đông Á trung đại, trữ tình gần như đồng nhất với "thi"; tác phẩm được phân chia theo các dấu hiệu về luật thơ (luật câu thơ: ngũ ngôn, lục ngôn, thất ngôn; luật bài thơ: tứ tuyệt, bát cú, trường thiên...), bên cạnh đó cũng có cách phân biệt tác phẩm theo kiểu hành vi trữ tình (ngôn chí, thuật hứng, mạn hứng, thuật hoài...).

Cái nhìn (hoặc "quan điểm", "điểm nhìn") trữ tình đối với thế giới nảy sinh khi con người (tác giả, người diễn xướng, người đọc) biểu lộ thái độ riêng của mình đối với thế giới xung quanh. Bởi vậy, cái "tôi" tự biểu hiện có vai trò đặc biệt quan trọng trong trữ tình. Có những lập luận gắn sự phát triển của văn học trữ tình với trình độ phát triển ý thức cá nhân ở mỗi xã hội dân tộc. Tuy nhiên có thể thấy rằng: cả ở việc trình diễn các bài ca trữ tình dân gian, cả ở việc sáng tác ra tác phẩm (tác phẩm hữu danh ở văn học viết), cả ở việc thuộc lòng từng đoạn thơ không phải do mình làm ra, - đều có sự vận hành của cơ chế cảm xúc chủ quan, như là "chỉ riêng cho mình"; ở đây mức độ tự ý thức về tính cá nhân cá thể của con người không phải là điều quan trọng. Do vậy có thể nói đến "cái nhìn trữ tình" theo nghĩa rộng, như một năng lực thẩm mỹ của con người, - năng lực tích tụ những trải nghiệm thầm kín, cả trong nghệ thuật, lẫn trong đời thường.

Cái nhìn trữ tình được thể hiện chủ yếu ở tác phẩm thơ, nhưng cũng có thể được thể hiện ở văn xuôi và kịch, nhất là khi tác giả văn xuôi muốn nói như tuyên ngôn những định đề; hoặc khi nhân vật kịch độc thoại, tạo thành những đoạn trữ tình tương đối độc lập. Bởi vậy có thể nói đến giọng điệu trữ tình chẳng những của tác giả mà còn của nhân vật, của người kể chuyện (vai trần thuật).

Bước sang các thế kỷ XIX-XX, trữ tình không còn đồng nhất với thơ như trước nữa; các tố chất của tự sự (ví dụ: tính

sự kiện) thâm nhập vào tác phẩm thơ, đồng thời các tố chất của trữ tình thâm nhập vào văn xuôi, tạo nên những thể tài lai ghép như thơ tự sự-trữ tình, văn xuôi trữ tình.

TRƯỜNG CA

Tác phẩm thơ có dung lượng lớn, thường có cốt truyện tự sự hoặc sườn truyện trữ tình.

Trường ca (poème) cũng được dùng để gọi các tác phẩm sử thi (épopée) cổ đại và trung đại, khuyết danh hoặc có tác giả, mà theo các nhà nghiên cứu khác nhau, chúng được soạn bằng cách xâu chuỗi các bài hát sử thi và truyện kể (theo A. Veselovski), hoặc bằng cách "nới rộng" một hoặc một vài truyền thuyết dân gian (theo A. Hoysler), hoặc bằng cách cải biên các cốt truyện cổ xưa trong tiến trình tồn tại của sáng tác dân gian (theo A. Lord, M. Parry). Trường ca được phát triển từ những thiên sử thi miêu tả những sự kiện mang ý nghĩa lịch sử toàn dân (*Iliade, Mahâbhârata, Bài ca chàng Roland,* v.v.).

Cho tới nay người ta đã biết đến nhiều dạng thể loại: trường ca anh hùng, trường ca giáo huấn, trường ca châm biếm, trường ca có cốt truyện lãng mạn, trường ca mang tính kịch-trữ tình, v.v. Được coi như nhánh chủ đạo của thể loại là những trường ca với đề tài lịch sử toàn dân hoặc lịch sử toàn thế giới (đề tài tôn giáo) như *Énéide* của Vergilius, *Thần khúc* của Dante, *Lusiadas* của L. Camoes, *Giải phóng Jerusalem*

của T. Tasso, *Thiên đường đã mất* của J. Milton, *Henriade* của Voltaire, *Messias* của F. Klopstock, *Rossiada* của Kheraskov, v.v. Một nhánh khác, rất có ảnh hưởng trong lịch sử thể loại, là dạng trường ca có cốt truyện lãng mạn (như *Dũng sĩ áo da hổ* của Schota Rustaveli, *Shakhnama* của Firdousi, *Chàng Rolando cuồng nộ* của L. Ariosto) vốn gắn với truyền thống tiểu thuyết hiệp sĩ trung đại. Dần dà, trong trường ca, các đề tài cá nhân, triết lý, đạo đức được đặt lên hàng đầu, các yếu tố kịch trữ tình được tăng cường, các truyền thống folklore được phát hiện và khai thác. Đấy là đặc điểm của các trường ca tiền lãng mạn (ví dụ các trường ca của J. Macpherson, W. Scott). Thịnh thời của trường ca là thời đại chủ nghĩa lãng mạn; nhiều nhà thơ xuất sắc của nhiều nước chú ý sáng tác trường ca. Các tác phẩm chiếm vị trí đỉnh cao trong tiến triển của thể loại ở thời này thường nghiêng về tính triết lý xã hội hoặc tượng trưng triết lý (*Cuộc du hành của Childe Harold* của Byron, *Kỵ sĩ đồng* của Pushkin, *Tổ tiên* của A. Mickiewicz, *Con quỷ* của M. Lermontov, *Nước Đức, câu chuyện cổ mùa đông* của H. Heine). Nửa sau thế kỷ XIX, lúc thể loại đang suy thoái, vẫn xuất hiện một số trường ca xuất sắc (*Bài ca về Hiavate* của H. Longfellow), đồng thời cũng có những trường ca theo xu hướng hiện thực (*Thần băng giá mũi đỏ* và *Ai được sống sung sướng ở Nga* của N. Nekrasov).

Sang thế kỷ XX, trường ca phát triển theo hướng trữ tình, tâm lý, triết lý; yếu tố cốt truyện giảm xuống; các xúc cảm riêng tư thường được đặt trong liên hệ với những chấn động lịch sử lớn (các trường ca *Đám mây mặc quần* của

Maiakovski, *Hội ngộ lần đầu* của A. Belyi, *Mười hai người* của A. Blok; *Vladimir Ilich Lenin* và *Tốt lắm* của Maiakovski; *Năm 905* của B. Pasternak; *Anna Sneghina* của Essenin; *Đầu tường* và *Trong bão* của R. Frost; *Những vật chuẩn* của Saint-John Perse, *Những kẻ trống rỗng* của T. Eliot, *Bài ca tổng quát* của P. Neruda, *Lời thơ không dứt* của P. Éluard, v.v.). Trường ca với tư cách một thể loại tổng hợp, trữ tình-tự sự, hoành tráng, cho phép kết hợp những chấn động lớn, những xúc cảm trầm sâu và những quan niệm về lịch sử, - vẫn là một thể loại còn hiệu năng của thơ ca thế giới.

TRƯỜNG PHÁI LỊCH SỬ TINH THẦN

Trường phái lịch sử tinh thần trong nghiên cứu văn học hình thành ở Đức những năm giao thời hai thế kỷ XIX-XX trên cơ sở "triết học sự sống" (W. Dilthey) và mỹ học lãng mạn chủ nghĩa. Là sự phản ứng chống trường phái văn hóa lịch sử và chủ nghĩa thực chứng trong ngữ văn học (chống sự kiện học của phái V. Scherer và E. Schmidt), trường phái lịch sử tinh thần nỗ lực phối hợp tiếp cận lịch sử tinh thần và tiếp cận tâm lý học trong nghiên cứu văn học.

Dilthey, người khai sinh trường phái này, viết: "Sự thống nhất thời đại và dân tộc - mà chúng tôi gọi là tinh thần lịch sử - nảy sinh lần đầu tiên nhờ sức mạnh và quyền lực của thiên tài. Ở thời điểm ấy có thể gắn cái lịch sử với cái tâm lý". Sự hòa trộn "cái lịch sử" và "cái tâm lý" - trong

sự trải nghiệm của nghệ sĩ - được khách quan hóa nhờ hình thức thẩm mỹ, sẽ biến thành một thực thể tinh thần toàn vẹn, thành cái chân lý khai mở hiển nhiên cả "cha đỡ đầu" tác phẩm lẫn nghệ sĩ sáng tạo. So với toàn bộ các tri thức nhân văn thì tác phẩm nghệ thuật phản ánh cuộc sống một cách phù hợp hơn, nhưng văn học chiếm lĩnh tồn tại tinh thần lịch sử đầy đủ nhất, bởi vì "chiều sâu tâm hồn (tinh thần) được biểu thị khách quan kiệt cùng chỉ trong ngôn ngữ". Phương pháp của nghiên cứu văn học, theo Dilthey, không phải là sự giải thích như trong các khoa học tự nhiên, mà là "sự hiểu" tức là sự "lĩnh hội" trực tiếp các giá trị nghệ thuật, được thực hiện bằng "đồng trải nghiệm", thâm nhập bằng trực giác vào đó và lý giải nó; vấn đề tưởng tượng và trải nghiệm như là sự thống nhất chủ thể (tác giả) và khách thể (thời đại) có ý nghĩa hàng đầu trong nghiên cứu văn học, điều này đối lập với chủ nghĩa thực chứng và phiếm luận lý học (panlogisme) của Hegel.

Trường phái lịch sử tinh thần tập trung nghiên cứu loại hình thế giới quan và nhân cách các nhà thơ. Các loại hình "đời người" được khảo sát như những loại hình bình đẳng về giá trị; bản thân "lịch sử tinh thần" của một dân tộc nào đó thì được khám phá như là lịch sử những tư tưởng, tâm trạng, hình ảnh độc lập của cá nhân (ví dụ F. Hundolf tìm hiểu lịch sử "trải nghiệm" sáng tác của W. Shakespeare ở các tác gia người Đức thuộc những thời đại khác nhau). Tiếp sau các công trình của Dilthey về J.W. Goethe, F. Petrarca, G.E. Lessing, F. Hoelderlin, Novalis, Ch. Dickens, nhiều

công trình chú ý đến chỉnh thể "đồng trải nghiệm" và tính đơn nhất độc đáo của mỗi tác giả trở thành một thể loại nghiên cứu trong trường phái lịch sử tinh thần; điều này thường dẫn đến chỗ, trên nền cảnh văn hóa rộng, cái được đào sâu không phải là tiểu sử mà lại là "tinh thần thời đại" và cơ sở triết học cho cảm quan về thế giới của nhà văn (do vậy trường phái này có tên gọi thứ hai là "trường phái triết lý văn hóa").

Thời cực thịnh của trường phái lịch sử tinh thần là những năm 20, với những công trình như *Nền cổ điển và lãng mạn Đức* của F. Strich, *Tinh thần thời đại Goethe* (t. 1-4, 1923 - 53) của G. Korf, *Chủ nghĩa lãng mạn Đức* (1924) của P. Clukchon, *Thi ca Đức từ Gottsched đến hiện tại* (t. 1-2, 1927 - 30) của O. Walsel.

Cuối những năm 1920 trong khuôn khổ trường phái lịch sử tinh thần có sự phân chia theo hai hướng: hướng "lịch sử phong cách" (Huldolf, Strich, G. Zisarz, E. Berthram) và hướng "lịch sử tư tưởng" (hướng "lịch sử vấn đề" của R. Unger, Korf, J. Petersen). Hướng thứ nhất coi thi ca như hình thức cao nhất của thực tại và phát triển luận điểm của Dilthey về tính chất tượng trưng của thi ca và của sự giải thích thi ca. Hướng thứ hai tập trung vào sự biểu hiện trong văn học những tư tưởng triết học (sự bi đát, tự do, tất yếu, v.v.) và truy tìm nguồn gốc thần thoại của nó. Những năm 1930, hướng thứ nhất đi gần với hiện tượng học của E. Husserl, hướng thứ hai đi gần với phái Hegel mới.

Trường phái lịch sử tinh thần đã ảnh hưởng đến nhiều nhà lý luận và phê bình văn học (ví dụ W. Kayser) đến phái giải thích học của E. Staiger, đến nghiên cứu văn học của chủ nghĩa hiện sinh. Sự tôn sùng "trải nghiệm" và lối lý giải bên ngoài các nhân tố xã hội, xu hướng phi lý tính của trường phái lịch sử tinh thần - là đối tượng phê phán từ phía các nhà nghiên cứu văn học theo tư tưởng macxit.

TRƯỜNG PHÁI TÂM LÝ HỌC

Trong nghiên cứu văn học, trường phái tâm lý học hình thành ở Tây Âu và Nga vào cuối thế kỷ XIX, phản ánh bước ngoặt chuyển sang hướng tâm lý của xã hội học, triết học và mỹ học. Xem xét lại và phát triển các tư tưởng của trường phái văn hóa-lịch sử và của phương pháp tiểu sử, trường phái này tự đối lập mình với mỹ học tư biện (kể cả mỹ học cổ điển Đức). Đối tượng nghiên cứu chủ yếu của trường phái tâm lý học là phương diện tâm lý của sự sáng tác, trước hết là đời sống tinh thần của tác giả, bởi vì nghệ thuật biểu hiện tất cả những gì con người mang trong mình, cả những ấn tượng về thế giới bên ngoài, cả những sự vận động tinh thần của chính mình. Tương ứng với điều đó, nghệ thuật được xem như sự thăng hoa những xúc cảm của nghệ sĩ ra bên ngoài, thành các hình tượng. Nghệ sĩ sáng tác là cho mình: thể hiện vào hình tượng những ý tưởng, tình cảm, tâm trạng đang nung nấu, dằn vặt trong mình, bằng cách đó anh ta được giải thoát khỏi chúng; chính tác phẩm trở thành mô hình

của tâm hồn người sáng tác. Mọi đặc điểm của tác phẩm đều là do đặc sắc cá nhân nghệ sĩ, còn sự khác nhau giữa các tác phẩm thì có căn do ở những trải nghiệm và ở kiểu tâm lý (nhà thơ biểu cảm và nhà thơ thể hiện, nghệ sĩ quan sát và nghệ sĩ thực nghiệm). Sự phát triển lịch sử của nghệ thuật (văn học), sự quy định về xã hội của văn học - bị đẩy xuống hàng thứ yếu; phương diện chủ quan của nội dung nghệ thuật được để lên hàng đầu.

Các đại diện của trường phái tâm lý ở Tây Âu là E. Enneken, W. Wundt, J. Volkelt. Cuối thế kỷ XIX sang đầu thế kỷ XX, trường phái này nhường chỗ cho các trường phái chủ nghĩa thực chứng và phân tâm học.

Ở Nga, những tư tưởng sớm nhất về xu hướng tâm lý học trong nghiên cứu văn học là do A.A. Potebnya đề xuất (sách *Tư tưởng và ngôn ngữ*, 1862); sau đó được trình bày trong các công trình của các học trò của ông (D.N. Ovsianiko-Kulikovski, A.G. Gornfeld, T. Rainov, v.v.) và trên tạp chí *Những vấn đề triết học và tâm lý học* (1899 - 1918); khuynh hướng này chấm dứt vào những năm 1920.

TRƯỜNG PHÁI VĂN HÓA-LỊCH SỬ

Một khuynh hướng trong nghiên cứu văn học, hình thành giữa thế kỷ XIX, đại diện là các học giả lớn: H. Taine, F. Brunetière, G. Lanson (Pháp), G. Brandes (Đan Mạch), V. Scherer, G. Getner (Đức), F. de Sanctis, M. Menéndez (Italia),

Pelayo (Tây Ban Nha), A. N. Pypin, N.S. Tikhonravov (Nga), v.v.; trường phái này chủ yếu tiếp nhận xung lực của văn hóa học Khai Sáng hậu kỳ ở Đức (J.G. Herder), của các nhà lãng mạn, của các trứ tác sử học lãng mạn Pháp (F. Guizot, A. Thierry, J. Michelet), của triết học chủ nghĩa thực chứng Auguste Comte và phần nào của cả "phương pháp tiểu sử" trong phê bình văn học (Saint Beuve).

Đặc điểm mang tính nguyên tắc của trường phái văn hóa-lịch sử là quan điểm lịch sử được đặt một cách có ý thức lên hàng phương pháp. Đối lập với lý thuyết quy phạm ở các thế kỷ XVII-XVIII vốn xây dựng trên sự đối chiếu một cách phi thời gian nghệ thuật "đúng đắn", "chấp nhận được" và nghệ thuật "sai trái", "mọi rợ", "non yếu"..., trường phái văn hóa-lịch sử xem tác phẩm nghệ thuật như sự ghi khắc hữu cơ "tinh thần" nhân dân ở những thời điểm lịch sử khác nhau (H. Taine: "nghệ thuật xuất hiện và mất đi cùng với những tư trào nhất định trong lĩnh vực tư tưởng và đạo lý mà nó gắn bó"). Từ đây về nguyên tắc đã biện minh và khẳng định được sự bình đẳng giữa nghệ thuật của mọi dân tộc, mọi thời đại, mọi phong cách; từ đây, nghiên cứu văn học chuyển hướng sang nghiên cứu quy luật điều khiển sự phát triển về văn hóa lịch sử (H. Taine: văn học sử "không gán ép các quy tắc nhưng xác nhận các quy luật"). Đặc điểm thứ hai của trường phái văn hóa lịch sử là tiếp cận biến sinh đối với các tác phẩm nghệ thuật, truy tìm "nguyên nhân" của chúng, đem cái bề ngoài kinh nghiệm của sự kiện văn học đối lập với "những lực lượng khởi thủy", "không nhìn thấy",

đằng sau sự kiện ấy. Đó, theo H. Taine là "chủng tộc" (là cái đẻ ra "khí chất" /temperament/ dân tộc), "môi trường" (tự nhiên, khí hậu, hoàn cảnh xã hội) và "thời điểm" (đạt trình độ văn hóa và "truyền thống"). Đặc điểm thứ ba của trường phái văn hóa-lịch sử là đấu tranh chống những kiến lập tư biện của triết học bản thể truyền thống về lịch sử và về nghệ thuật (các học thuyết duy lý thế kỷ XVII-XVIII, mỹ học I. Kant, Hegel, F. Schelling), nhấn mạnh theo lối thực chứng luận vào tính chất cụ thể, kinh nghiệm của tri thức xã hội và nhấn mạnh tính tương đồng giữa tri thức về "tinh thần" và tri thức về tự nhiên. Bảo vệ luận điểm về tính thống nhất của tri thức khoa học, nhiều đại diện của trường phái văn hóa lịch sử nỗ lực phổ cập các phương pháp khoa học tự nhiên vào các hiện tượng xã hội, xác định tính tương đồng giữa tác phẩm nghệ thuật và cơ thể sinh vật, đưa sơ đồ tiến hóa luận vào văn học sử (Brunetière).

Lối rút gọn tự nhiên chủ nghĩa, việc thiếu hiểu biết đặc trưng của các đối tượng nhân văn và tri thức nhân văn (điều này lập tức bị phê phán từ phía trường phái lịch sử tinh thần) đã khiến trường phái văn hóa lịch sử quy nghệ thuật vào đối tượng được nó ghi nhận (E. Renan: "Không phải Homère đẹp; chính cuộc sống kiểu Homère mới đẹp; chính những chu kỳ tồn tại nhân loại mà Homère miêu tả mới đẹp"), giải thích tác phẩm như là "tư liệu", "kỷ niệm" thụ động của thời đại mình, lẫn lộn văn học sử với lịch sử tư tưởng xã hội. Do vậy, trường phái này không nhận ra sự độc lập về tư tưởng và "ảnh hưởng ngược chiều" của nghệ thuật đến đời sống, đánh giá thấp đặc

trưng nghệ thuật của nó và vai trò của cá tính sáng tạo. Nhiều học giả (ví dụ Lanson) thừa nhận mọi "nguyên nhân" ảnh hưởng đến tác phẩm trên thực tế đều có ý nghĩa như nhau và cho rằng nhiệm vụ của mình là tích lũy "sự kiện" chứ không phải là đề xuất những quan niệm toàn vẹn.

Trường phái văn hóa lịch sử có đóng góp đáng kể vào việc soạn thảo phương pháp luận biến sinh-lịch sử; vào việc xây dựng văn học sử các dân tộc (quốc gia) (mặc dù bị hòa tan vào lịch sử tâm lý xã hội và văn hóa vật chất của các dân tộc); vào việc chuẩn bị cho các nguyên tắc nghiên cứu so sánh lịch sử và trường phái tâm lý; tích lũy được một tư liệu lớn về lịch sử văn hóa, một kinh nghiệm đáng kể về phân tích văn bản và khoa học lịch sử.

Sang thế kỷ XX, trường phái văn hóa lịch sử phân rã không còn là một khuynh hướng, nhưng định hướng phương pháp luận của nó tiếp tục ảnh hưởng mạnh đến nhiều học giả (P.N. Sakulin, N.K Piksanov ở Nga tính đến những năm 1920, V.L. Parrington ở Mỹ, P. Menéndez Pidal ở Tây Ban Nha, và cái gọi là "phê bình đại học" ở Pháp đến tận những năm 1960, v.v. Trong giai đoạn hình thành, nghiên cứu văn học theo quan điểm macxit (G.V. Plékhanov, P. Lafargue) cũng chịu ảnh hưởng đáng kể của trường phái văn hóa lịch sử.

TƯ DUY NGHỆ THUẬT

Một dạng hoạt động trí tuệ, nhằm sáng tạo và tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật. Đây là một dạng riêng của tư duy con người, khác biệt về tính chất diễn biến, về mục tiêu cuối cùng, về chức năng xã hội, về phương thức gắn nối với thực tiễn xã hội.

Theo các ý niệm hiện đại về bán cầu đại não, cũng như theo học thuyết về sự khác biệt giữa cái gọi là kiểu cá nhân nghệ thuật và kiểu cá nhân tư tưởng, có thể nói rằng tư duy nghệ thuật có cơ sở tâm sinh lý, khác với tư duy lý thuyết, tư duy khoa học. Bản chất, thực chất của tư duy nghệ thuật bị quy định bởi phương thức vừa tinh thần vừa thực tiễn của việc chiếm lĩnh thế giới bằng nghệ thuật, bởi tính chất của việc phản ánh bằng nghệ thuật. Đặc trưng của kiểu tư duy này gắn chặt với sự phát triển các ý niệm về những dấu hiệu nổi bật của nghệ thuật, về tiềm năng nhận thức và tiềm năng trí tuệ của nghệ thuật.

Suốt nhiều thế kỷ đã diễn ra sự tranh cãi về sự trùng hợp thi ca với sự minh triết (sages), về năng lực của nghệ thuật trong nhận thức thế giới và nắm bắt chân lý. Ngay Platon đã bác bỏ ý kiến thường được thừa nhận chung, xem nhà thơ như hiền triết. Herakleitos kết án các nghệ sĩ ở sự vô học và sự hời hợt trong suy luận. G.W. Leibniz nêu định đề về tính "mơ hồ" và khiếm khuyết của nhận thức thẩm mỹ, tính "giả

dối" của tưởng tượng. Theo các nguyên tắc của chủ nghĩa duy lý, Hégel luận chứng cho tư tưởng về tính nông cạn và không viễn cảnh của nghệ thuật trong văn hóa dựa trên sự phản tư (reflexion). Đối trọng với ý thức duy lý, các nhà lãng mạn (Novalis, F. Schlegel, Schopenhauer) dồn sự yêu thích cho nghệ thuật, xem nó như một khí cụ hoàn hảo để nhận thức vũ trụ, một khí cụ của trực giác trí tuệ. Schelling tuyên bố nghệ thuật "là khí quan vĩnh cửu và đích thực của triết học", có năng lực rọi sáng chân lý của "trật tự tối cao". Các khuynh hướng phi lý tính trong việc lý giải tư duy nghệ thuật sẽ được phát triển trong các lý thuyết của chủ nghĩa hiện sinh, chủ nghĩa trực giác, hiện tượng học (Kierkegaard, Bergson, Husserl, v.v.). Vấn đề đặc trưng của tư duy nghệ thuật được giải quyết trong văn cảnh của việc nghiên cứu bản chất nghệ thuật và bản chất khoa học, nghiên cứu biện chứng của cái lý tính và cái cảm xúc, cái luận lý và cái trực giác. Ở thế kỷ XIX đã hình thành một truyền thống (bắt nguồn từ Hegel, Belinski, Potebnya) giải thích nghệ thuật như là tư duy bằng hình tượng, khác với khoa học là tư duy bằng khái niệm. Ở mỹ học Marx - Lenin, vốn dựa trên nhận thức luận duy vật biện chứng, tư duy nghệ thuật được xem như một thành tố khăng khít của hoạt động nghệ thuật nhằm lý giải và khái quát thực tại, giải quyết các nhiệm vụ thẩm mỹ. Tính chất của sự sáng tạo chi phối đặc trưng hoạt động tư duy của nghệ sĩ, chi phối các phương thức khai triển và thực hiện hoạt động ấy. Đặc sắc của tư duy nghệ thuật bộc lộ ở sự chiếm lĩnh thế giới một cách hình tượng cảm tính,

ở sự tổng hợp một cách hữu cơ các kết quả hoạt động của những cơ chế vừa lý tính vừa cảm tính của sự tưởng tượng. Cơ sở năng sản của tư duy nghệ thuật là hoạt năng cảm xúc của ý thức nghệ sĩ, đi kèm với hoạt lực thao tác của một giác quan thẩm mỹ phát triển, của những tiên cảm. Xúc cảm ảnh hưởng đến toàn bộ quá trình sáng tác nghệ thuật: chọn lựa khách thể, lý hội chúng về mặt thẩm mỹ, tìm tòi chân lý. Tư tưởng nghệ thuật là tư-tưởng-nhiệt-tình, nó phản ánh thái độ cùng tham dự vào với khách thể. Xúc cảm nghệ thuật, như Vygotski viết, là "xúc cảm của trí tuệ". Khi lý trí dường như không có đủ thông tin, nghệ sĩ phải viện tới sự đánh giá mang tính xúc cảm-trực giác, trông cậy vào mẫn cảm thẩm mỹ của mình. Dấu hiệu cốt yếu của tư duy nghệ thuật là tính giả thiết, là năng lực suy tư bằng cái bất định. Những giả thiết được tạo dựng, các mảng hiện thực "vô hình" được soi rọi, các "khoảng trống của sự không biết" được khắc phục, - tất cả đều nhờ cái tưởng tượng năng sản, hiện diện ở hoạt động nghệ thuật như chất xúc tác độc đáo của tư tưởng sáng tạo. Tính chất kiến tạo của tư duy nghệ thuật gắn bó mật thiết với việc biết nhìn thế giới một cách chỉnh thể, biết nắm bắt nó một cách đồng thời, biết khám phá những liên hệ mới, chưa ai từng thấy. Do hoạt động tư duy đặc thù trong quá trình sáng tạo, nghệ thuật có khả năng bổ sung cho những sự hẹp hòi, thiển cận nào đó của thực tại đã bị trượt khỏi sự nghiên cứu phân tích. Những nét tiêu biểu của tư duy nghệ thuật là: tính chọn lọc cao về thẩm mỹ, tính liên tưởng, tính ẩn dụ. Tư tưởng, quan niệm của tác phẩm được xây dựng

trên cơ sở tư duy nghệ thuật; việc lựa chọn các phương tiện biểu hiện cũng dựa trên cơ sở tư duy nghệ thuật. Những nghệ sĩ kiêm nhà tư tưởng thường nổi trội ở cảm giác sắc nhạy về viễn cảnh lịch sử, biết nhận ra tinh thần thời đại, biết dự đoán tương lai. Trong nghĩa rộng, khái niệm "tư duy nghệ thuật" cũng bao hàm tính tích cực (hoạt tính) tâm lý trong việc tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật, cũng như trong việc đánh giá thực tại từ góc độ những tiêu chuẩn thẩm mỹ chung và tâm thế riêng (lý tưởng, thị hiếu, các chuẩn mực, các quy phạm); ở đây tư duy nghệ thuật là sự tương tác - vừa năng sản vừa tái tạo, vừa trực tiếp vừa gián tiếp - với mọi khách thể thẩm mỹ trên tất cả các cấp độ tâm lý.

TỰ SỰ

Một trong ba loại văn học (bên cạnh *trữ tình* và *kịch).* Tự sự và kịch đều tái hiện hành động diễn ra trong thời gian và không gian, tái hiện tiến trình các biến cố trong cuộc đời các nhân vật. Nét đặc thù của tự sự là vai trò tổ chức của trần thuật: nó thông báo về các biến cố, các tình tiết như thông báo về một cái gì đó đã xảy ra và được nhớ lại, đồng thời mô tả hoàn cảnh hành động và dáng nét các nhân vật, nhiều khi còn thêm cả những lời bàn luận. Thành phần ngôn từ trần thuật của tác phẩm tự sự tương tác một cách tự nhiên với các đối thoại và độc thoại (kể cả độc thoại nội tâm) của các nhân vật. Trần thuật có khi choán hết toàn bộ lời văn, tạm thời loại bỏ các phát ngôn của các nhân vật;

có khi được thẩm thấu tinh thần các phát ngôn của chúng, tạo nên những lời nói nửa trực tiếp; có khi nó hạn chế các đối đáp, các phản ứng của nhân vật; có khi tự nó rút xuống mức tối thiểu, hoặc tạm thời biến mất, nhường chỗ cho dòng độc thoại triền miên của nhân vật... Tuy nhiên, xét về chỉnh thể, trần thuật giữa vai trò chủ đạo trong tác phẩm tự sự, gắn bó tất cả những gì được tác phẩm miêu tả. Các đặc điểm của tự sự phần lớn bị quy định bởi các đặc điểm của trần thuật. Ngôn từ ở đây chủ yếu làm chức năng thông báo về cái đã xảy ra từ trước. Giữa dòng ngôn từ đang tuôn chảy và các hành động mà nó miêu tả có một khoảng cách về thời gian: tác giả kể về các biến cố "như về một cái gì đó cách biệt với mình" (Aristoteles).

Trần thuật tự sự được dẫn dắt bởi một ngôi được gọi là người trần thuật, - một loại trung giới giữa cái được miêu tả và thính giả (độc giả), loại người chứng kiến và giải thích về những gì đã xảy ra. Ngôi này thường được gọi là "ngôi thứ ba", và thường là "vô hình", phi nhân cách hóa: trong tác phẩm không hề có thông tin gì về số phận anh ta, về quan hệ của anh ta với các nhân vật, về hoàn cảnh của việc kể lại; anh ta thường "không trọng lượng, không hình thù, và có mặt khắp nơi" (Thomas Mann). Đồng thời, người trần thuật cũng có thể bị "cô đặc" lại thành một vai cụ thể, để trở thành người kể chuyện hoặc nhân vật kể chuyện. Lời trần thuật không chỉ mô tả đối tượng phát ngôn mà còn mô tả chính ngay kẻ mang lời nói; hình thái tự sự đánh dấu lối nói và lối tri giác thế giới, đánh dấu nét độc đáo của ý thức người trần

thuật. Người đọc thường chú ý đến yếu tố biểu cảm của trần thuật, tức là chú ý đến chủ thể trần thuật (hoặc "hình tượng người trần thuật").

Tự sự hết sức tự do trong việc chiếm lĩnh không gian và thời gian. Nhà văn có thể xây dựng những tiết đoạn như những màn kịch (những cảnh tại một địa điểm và ở một thời điểm trong cuộc đời các nhân vật); hoặc bằng những đoạn miêu tả, những đoạn tóm lược... để nói về những khoảng thời gian dài, về những diễn biến tại nhiều nơi khác nhau. Chỉ có điện ảnh và truyền hình mới có thể sánh được với tự sự về khả năng tái hiện kỹ lưỡng những quá trình diễn ra trong không gian rộng, trong những đoạn thời gian dài.

Tự sự sử dụng hầu hết các phương tiện, biện pháp miêu tả (tả hành vi, vẽ chân dung, đối thoại và độc thoại, tả ngoại cảnh, v.v.), khiến hình tượng gây được ảo giác về hình khối và thanh âm. Cái được mô tả có thể ứng với dạng vốn có của đời sống hoặc có thể hoàn toàn tân tạo, ước lệ. Tính ước lệ của tự sự chủ yếu không phải ở cái được miêu tả mà ở người miêu tả, tức là người trần thuật, - vốn thường mang đặc tính hiểu biết tuyệt đối về những gì đã xảy ra đến tận chi tiết. Về mặt này, cấu trúc của trần thuật tự sự khác hẳn các thông báo phi nghệ thuật (phóng sự, sử biên niên) ở chỗ nó gán tính ảo giác nghệ thuật cho cái được miêu tả.

Hình thức tự sự dựa vào các kiểu kết cấu cốt truyện khác nhau. Có kiểu triển khai rõ rệt tính biến động của các sự kiện, lại có kiểu nhấn chìm dòng biến cố vào những đoạn

mô tả, thể hiện tâm lý, hoặc bàn luận. Goethe và Schiller cho rằng nét cốt yếu của loại tự sự là điệu thức chậm.

Tác phẩm tự sự có thể được viết bằng văn xuôi hoặc thơ (văn vần); dung lượng tác phẩm không hạn chế, - từ các truyện rất ngắn đến các thiên sử thi và tiểu thuyết trường thiên. Tự sự có thể đưa vào tác phẩm một số lượng lớn các tính cách và các sự kiện, đến mức mà các loại thể văn học và loại hình nghệ thuật khác không thể đạt được. Ở tự sự, có thể xây dựng được những tính cách phức tạp, mâu thuẫn, đa diện, đang hình thành; mặc dù không phải tác phẩm nào cũng làm được như vậy, nhưng khả năng tiềm tàng của tự sự là chỉ ra được cuộc đời trong tính toàn vẹn của nó, là khám phá được bản chất của cả một thời đại, là bộc lộ được tính quy mô của hành vi sáng tạo. Tự sự sử dụng được ở mức rộng lớn nhất khả năng nhận thức-tư tưởng của văn học và nghệ thuật nói chung.

Tự sự hình thành và phát triển qua nhiều chặng đường. Xuất hiện sớm nhất trong các cộng đồng nguyên thủy là *thần thoại*; những biểu tượng nguyên hợp mang tính nghi lễ do thần thoại cung cấp là cơ sở cho các tác phẩm tự sự-trữ tình, nhất là các bài ca nghi lễ sử thi. Truyền thống văn xuôi truyền miệng đi từ thần thoại sang *truyện cổ tích* và *truyền thuyết*. Ở thời cổ đại và thời trung đại, thể loại tự sự có ảnh hưởng nhiều nhất là các thiên *sử thi anh hùng*. Đặc trưng cho sử thi anh hùng là khoảng cách tuyệt đối giữa các nhân vật và người trần thuật. Anh ta được gán cho cái tài bình

thản và toàn năng (biết tất cả), điều này khiến tác phẩm có màu sắc khách quan tối đa. Văn học tự sự ở ba thế kỷ gần đây chứng kiến ưu thế của thể loại tiểu thuyết, ngự trị ở đây là kiểu trần thuật cá nhân, trần thuật phô bày thái độ chủ quan. Sự toàn năng (biết tất cả) của người trần thuật được phổ biến vào các ý nghĩ và xúc cảm của các nhân vật; người trần thuật không hiếm khi nhìn thế giới bằng cặp mắt của một trong số các nhân vật, do bị thẩm thấu tâm trạng của nhân vật ấy. Khoảng cách giữa người trần thuật và các nhân vật biến mất, hai điểm nhìn trùng hợp nhau. Sự trùng hợp này làm gia tăng sự chú ý đến nét độc đáo của thế giới bên trong các nhân vật. Từ đây nảy sinh lối trần thuật trong đó câu chuyện về điều đã xảy ra lại đồng thời là lời độc thoại của nhân vật. Độc thoại nội tâm là dạng trần thuật được tuyệt đối hóa trong văn học dòng ý thức. Các lối trần thuật thường được dùng xen kẽ, luân phiên; các biến cố có khi được kể bởi các nhân vật khác nhau, mỗi người một kiểu. Ở những tác phẩm tự sự cỡ lớn ở thế kỷ XX vẫn thấy sự kết hợp nguyên tắc người trần thuật toàn năng với các dạng miêu tả mang tính cá nhân và việc thể hiện tâm lý.

Điều trở nên hệ trọng ở văn xuôi tiểu thuyết thế kỷ XX là sự liên hệ về ngữ nghĩa và xúc cảm giữa phát ngôn của người trần thuật và phát ngôn của các nhân vật. Tương tác giữa hai loại phát ngôn này khiến ngôn từ nghệ thuật mang tính đối thoại nội tại; văn bản tác phẩm trở thành khối tổng hòa các ý thức dị chất và xung khắc nhau (đây là điều không có trong các thể loại quy phạm ở các thời đại trước vốn là

nơi ngự trị hoàn toàn của tiếng nói người trần thuật, nơi mà phát ngôn của các nhân vật cũng bị cuốn vào và cuốn theo giọng người trần thuật). Các tiếng nói khác nhau có thể được tái hiện hoặc theo lối luân phiên, hoặc kết thành một phát ngôn với "ngôn từ hai giọng" (theo Bakhtin). Nhờ tính đối thoại nội tại và tính nhiều giọng của ngôn từ, văn học đã khai thác được tư duy ngôn ngữ của con người và sự giao tiếp về tinh thần giữa người với người.

TỰ TRUYỆN

Tác phẩm văn học tự sự, thường được viết bằng văn xuôi trong đó tác giả tự kể và miêu tả cuộc đời của bản thân mình.

Môi trường nảy sinh thể tài tự truyện là văn hóa Tây Âu cận đại với tinh thần tự phân tích và với cảm quan cá nhân chủ nghĩa; ở tự truyện cũng in dấu nếp sống của tín đồ Thiên Chúa giáo, rõ nhất là việc xưng tội. Chính ở văn hóa này đã nảy sinh tác phẩm mẫu mực thời đầu của thể tài này (*Tự thú* của Thánh Augustinus) và tác phẩm hoàn thiện tiêu biểu của thể tài này (*Tự thú* của nhà văn Pháp J.J. Rousseau).

Cần phân biệt tự truyện với các dạng thức thông tin về tiểu sử nhà văn như các "sơ yếu lý lịch", các bản tự thuật ngắn gọn nhằm đáp lại các cuộc phỏng vấn của báo chí, các bản tự thuật mà nhà văn cho in kèm theo khi công bố các tác phẩm của mình...

Tác phẩm tự truyện thường có thiên hướng lý giải cuộc sống đã qua (của tác giả) như một chỉnh thể, tạo ra những đường nét mạch lạc cho cuộc sống kinh nghiệm của mình. Người viết tự truyện có khi cũng vận dụng hư cấu, "thêm thắt" hoặc "sắp xếp lại" các chi tiết của cuộc đời mình, nhằm làm cho sự trình bày về cuộc đời ấy trở nên hợp lý, nhất quán. Tự truyện luôn luôn là hành vi khắc phục cái thời gian đã lùi xa, là mưu toan quay về thời tuổi thơ, tuổi trẻ, làm sống lại những đoạn đời quan trọng nhất, nhiều kỷ niệm nhất, như là "sống lại" cuộc đời mình từ đầu. Tự truyện, do vậy, thường được viết vào thời tác giả đã trưởng thành, đã trải qua phần lớn các chặng đường đời mình.

Là một thể tài mang tính ráp ranh, tự truyện vẫn có sự khác biệt nhất định so với các thể tài lân cận như tiểu sử, hồi ký, nhật ký. Nếu tác giả tự truyện thường tập trung vào quá trình hình thành và lịch sử thế giới nội tâm của mình trong sự tương tác của nó với thế giới bên ngoài, thì tác giả hồi ký thường lưu ý trước hết đến cái thế giới bên ngoài ấy, đến những người mình đã gặp, những việc mình đã thấy hoặc đã tham dự. Nhưng ít khi có ranh giới tuyệt đối giữa tự truyện và hồi ký; ở tác phẩm cụ thể ta chỉ có thể nói là nó được nhấn mạnh ở khía cạnh tự truyện hay khía cạnh hồi ký. Đối với nhật ký thì không có sự cách biệt giữa thời gian viết và thời gian được nói tới; trong khi đó ở tự truyện chính sự hiện hữu của khoảng cách thời gian ấy lại ngăn trở việc nhìn lại cuộc đời của bản thân mình như một chỉnh thể duy nhất.

Tự truyện tương đối gần gũi với tiểu thuyết, nhất là những tiểu thuyết Tây Âu thế kỷ XVIII và đầu thế kỷ XIX có nhân vật kể chuyện ở ngôi thứ nhất số ít ("tôi"), có tham vọng ghi lại lịch sử tâm hồn con người từ "cái nhìn bên trong" (ví dụ *Adolphe* /1816/ của nhà văn Pháp B. Constant; *Tự thú của một đứa con của thời đại* /1836/ của nhà văn Pháp A. Musset).

Yếu tố tự truyện là nét khá đậm trong nhiều loại sáng tác của nhiều nhà văn thế kỷ XX, dù họ thuộc về những xu hướng thẩm mỹ khác nhau.

TƯỢNG TRƯNG

Một dạng chuyển nghĩa trong ngôn từ nghệ thuật; một phạm trù thẩm mỹ.

1. Trong nghĩa rộng, tượng trưng là một phạm trù phổ quát của mỹ học, được xác lập thông qua việc đối chiếu với hai phạm trù kề cận: một phía là hình tượng nghệ thuật, một phía là ký hiệu. Tượng trưng là hình tượng được hiểu ở bình diện ký hiệu; và là ký hiệu chứa tính đa nghĩa của hình tượng. Mọi tượng trưng đều là hình tượng (và hình tượng đều là tượng trưng ở những mức khác nhau) nếu ở hình tượng ấy luôn luôn hiện diện một nghĩa nào đó, tuy hòa với hình tượng nhưng không bị đồng nhất hoàn toàn vào hình tượng. Hình tượng khách thể và hàm nghĩa chiều sâu là hai cực không tách rời nhau của tượng trưng (bởi vì tách khỏi hình tượng thì nghĩa sẽ mất tính hiển hiện, mà

tách khỏi nghĩa thì hình tượng sẽ bị phân rã thành các yếu tố), nhưng tượng trưng được bộc lộ chính là qua cả sự phân ly lẫn sự liên kết giữa chúng. Nhập vào tượng trưng, hình tượng sẽ trở nên "trong suốt", nghĩa sẽ "soi rọi" qua nó, trở thành nghĩa hàm, có chiều sâu, có viễn cảnh. Nghĩa của tượng trưng là cái không thể giải mã chỉ bằng nỗ lực lý trí; nó đòi hỏi sự thâm nhập.

Đây chính là chỗ khác biệt căn bản của tượng trưng so với *phúng dụ*; ở tượng trưng không tồn tại một nghĩa nào đó dưới dạng một vài định thức duy lý để có thể đem đặt vào và sau đó rút ra khỏi hình tượng. Tượng trưng là hình tượng mà "phải được hiểu như nó vốn là vậy, và chỉ nhờ thế mới nắm bắt được cái mà nó biểu đạt" (Schelling). Tượng trưng khác với ký hiệu giản đơn: nếu đối với một hệ thống ký hiệu vị lợi, tính đa nghĩa có hại cho hoạt động chức năng duy lý của ký hiệu, thì tượng trưng càng hàm súc lại càng đa nghĩa. Suy cho cùng, nghĩa hàm đích thực của tượng trưng - thông qua những sự phối hợp về nghĩa - luôn luôn tương ứng với tính mục đích của thế giới người. Cấu trúc của tượng trưng thường nhằm làm cho mỗi hiện tượng đơn lẻ được thấm nhuần tố chất "khởi thủy", thông qua đó mà đem lại một hình tượng hoàn chỉnh về thế giới. Đây là chỗ gần gũi giữa tượng trưng và thần thoại; tượng trưng là thần thoại đã bị gỡ bỏ bởi sự phát triển của văn hóa; nó thừa kế ở thần thoại chức năng giao tiếp. Cấu trúc của tượng trưng là đa tầng và có dự tính đến nỗ lực của tâm thức người tiếp nhận. Hàm nghĩa của tượng trưng không phải là có sẵn mà như một xu

thế động. Hàm nghĩa này không thể nắm được nhờ phân tích, quy thành một định thức đơn trị; chỉ có thể soi rọi, đối sánh nó với những kết hợp mang tính tượng trưng xa hơn, có sự sáng rõ của lý tính hơn, nhưng không đạt tới khái niệm thuần khiết. Ví dụ trong *Thần khúc* của Dante, nếu ta nói Beatrice là tượng trưng của nữ tính thuần khiết, còn Tĩnh Thổ Tẩy Oan là tượng trưng sự khởi phát tinh thần, thì đến lượt "nữ tính thuần khiết" và "sự khởi phát tinh thần" lại là những tượng trưng, tuy đã mang tính trí tuệ hóa nhiều hơn, gần khái niệm hơn. Một văn bản lý giải chính xác nhất dù sao vẫn cứ là một dạng tượng trưng mới, đến lượt nó lại cần được lý giải. Nghĩa của tượng trưng chỉ tồn tại thực bên trong tình thế giao tiếp, đối thoại; ở ngoài tình thế ấy chỉ có thể thấy được hình thức rỗng của tượng trưng. Thực chất của tượng trưng sẽ mất nếu khép viễn cảnh vô tận về hàm nghĩa của nó bằng một sự giải thích "cuối cùng" nào đấy, gán hẳn vào một lớp thực tại nào đấy (lớp thực tại sinh học, như trong chủ nghĩa Freud; lớp thực tại kinh tế-xã hội, như trong chủ nghĩa xã hội học dung tục...). Cần phân biệt thực thể bề mặt của tượng trưng và thực thể của chính dạng thức tượng trưng, đồng thời cần tính đến sự giao thoa giữa các liên hệ về nghĩa. Sự phiên giải các kết hợp tượng trưng theo kiểu cải biên phi nghệ thuật bao giờ cũng dẫn đến chỗ đánh tráo tượng trưng bằng phúng dụ.

[Mặc dù tượng trưng cũng cổ xưa như ý thức nhân loại, nhưng sự cắt nghĩa nó về triết học, mỹ học lại là kết quả khá muộn của sự phát triển văn hóa. Thế giới quan thần thoại đòi

hỏi đồng nhất hoàn toàn hình thức của tượng trưng và hàm nghĩa của nó. Ở văn hóa cổ đại châu Âu, tình thế mới chỉ nảy sinh sau việc Platon thử xây dựng một hệ thần thoại thứ cấp: hệ thần thoại triết học, tức là hệ thần thoại "tượng trưng hóa". Điều quan trọng với Platon là phân giới tượng trưng trước hết với thần thoại tiền triết học. Tư duy thời Hy Lạp hóa luôn lẫn lộn tượng trưng và phúng dụ. Bước tiến quan trọng nhằm phân biệt tượng trưng với các dạng suy lý đã được thực hiện trong biện chứng duy tâm của phái Platon-mới; Plotin đối lập hệ thống ký hiệu văn tự abc với lối tượng trưng hóa của chữ tượng hình Ai Cập vốn đòi hỏi người ta phải "thấy" (bằng trực giác) hình tượng chỉnh thể và không phân ly; Prokl phản bác sự phê phán của Platon đối với thần thoại truyền thống bằng việc chỉ ra rằng không thể lược quy hàm nghĩa của tượng trưng thần thoại vào định thức logic hoặc đạo lý. Học thuyết tượng trưng của phái Platon-mới nhập vào Thiên Chúa giáo nhờ *Areopagitiks* (cuốn sách xuất hiện nửa sau thế kỷ V, theo tư tưởng phái Platon-mới), mô tả mọi thứ nhìn thấy được như là tượng trưng của bản chất thượng đế vốn sâu kín, vô định, không hiển thị, do vậy những tầng nấc thấp của trật tự thứ bậc thế giới tái tạo theo lối tượng trưng hình ảnh của những tầng nấc tối cao, khiến trí óc nhân loại có thể đi lên theo thang bậc hàm nghĩa. Ở thời trung đại, quan niệm tượng trưng này cùng tồn tại với quan niệm phúng dụ giáo huấn. Thời Phục Hưng làm sắc nhạy lối tiếp nhận trực giác đối với tượng trưng trong tính đa nghĩa của nó, nhưng không tạo ra lý thuyết mới về tượng

trưng. Thời kỳ văn nghệ barocco và chủ nghĩa cổ điển làm sống lại sự ưa thích lối phúng dụ sách vở bác học. Chỉ lý luận mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn Đức mới có ý thức đối lập phúng dụ cổ điển chủ nghĩa với tượng trưng, và thần thoại như sự đồng nhất hữu cơ của tư tưởng và hình ảnh (F. Schelling). Đối với A.W. Schlegel, sáng tác thi ca là "sự tượng trưng hóa vĩnh cửu". Trong việc lý giải tượng trưng, các nhà lãng mạn Đức dựa vào Goethe; Goethe hiểu toàn bộ các hình thức sáng tạo của tự nhiên và của nhân loại như những tượng trưng của một sự hình thành sống động vĩnh cửu. Khác các nhà lãng mạn, Goethe gắn đặc tính khó nắm bắt và không thể phân cắt của tượng trưng không phải với một thế giới bên kia nào thần bí, mà là với tính tổ chức sống động của các phương cách biểu đạt thông qua tượng trưng. Hegel phản đối các nhà lãng mạn, ông nhấn mạnh ở cấu trúc của tượng trưng có phương diện nhiều lý tính hơn: phương diện ký hiệu ("tượng trưng trước hết là một ký hiệu nào đó") vốn dựa trên sự ước lệ. Sự luận chứng khoa học cho khái niệm tượng trưng (symbol) ở nửa sau thế kỷ XIX phần lớn đều xuất phát từ Hegel, nhưng truyền thống lãng mạn vẫn được tiếp tục, ví dụ trong việc nghiên cứu thần thoại của học giả Thụy Sĩ J. Bachofen. Về mỹ học, truyền thống lãng mạn quay trở lại vào cuối thế kỷ XIX nhờ lý luận văn học của chủ nghĩa tượng trưng. Thực tiễn nghệ thuật và học thuật thế kỷ XX cho thấy nỗ lực giải phóng tượng trưng khỏi tính bí truyền, "bị niêm phong". E. Cassirer, học giả theo phái Kant-mới, đã biến tượng trưng thành khái niệm cực rộng: con người được

xem như "động vật tượng trưng"; ngôn ngữ, thần thoại, tôn giáo, nghệ thuật, khoa học đều là "những hình thức tượng trưng" mà bằng vào chúng con người chỉnh đốn cái hỗn độn bao quanh mình. Trong một số lý thuyết mỹ học, triết học hiện đại, ranh giới giữa tượng trưng và thần thoại có nguy cơ bị xói mòn; tượng trưng có nguy cơ bị mất cơ sở hàm nghĩa nòng cốt.]

2. Những đặc tính trên đây của tượng trưng như một phạm trù thẩm mỹ, cũng quy định cách dùng khái niệm này theo nghĩa hẹp, thuộc nghiên cứu văn học, ở đây tượng trưng là một dạng chuyển nghĩa (cùng loại với phúng dụ). Sự tiếp hợp của hai bình diện - nội dung "vật thể" của hình tượng và nghĩa bóng của nó - có thể hoặc là hiển nhiên (khi hai bình diện đều có mặt trong văn bản), khi đó sẽ có một đối sánh tượng trưng; hoặc là ẩn kín, khi đó sự ám chỉ sẽ nằm ở mạch ngầm văn bản và toàn bộ tác phẩm sẽ mang ý nghĩa tượng trưng. Ở mức giới hạn, mỗi yếu tố của hệ thống nghệ thuật (ẩn dụ, tỷ dụ, tả cảnh, các chi tiết nghệ thuật, v.v. thậm chí cả nhân vật, nhan đề tác phẩm và các tiêu đề) đều có thể trở thành tượng trưng. Nhưng chúng có trở thành tượng trưng được hay không, là do một loạt dấu hiệu: a) Độ cô đúc của khái quát nghệ thuật. b) Dụng ý của tác giả muốn lộ ra ý nghĩa tượng trưng của những điều mình miêu tả. c) Văn cảnh tác phẩm, khi ý nghĩa tượng trưng của một vài yếu tố hình tượng lộ ra, bất chấp ý định của tác giả; điều này được xác nhận thêm khi xem xét toàn bộ hệ thống sáng tác của nhà văn. Đôi khi ý nghĩa tượng trưng của một yếu tố cụ

thể lại là tín hiệu về một "lời giải" được nhấn mạnh; khi đó có thể coi yếu tố này như một môtip hoặc môtip chủ đạo (leitmotiv). d) Văn cảnh văn học của thời đại và văn hóa. Ví dụ độc giả ngày nay sẵn sàng coi *Hamlet* của Shakespeare như một tượng trưng có tính toàn nhân loại, nhưng sẽ lấy làm lạ nếu thấy ai xem các hình tượng nhân vật sống động ở tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX-XX là những tượng trưng, độc giả sẽ cảm nhận những từ "vì sao", "bầu trời", "bão tố"... ở tác phẩm của các tác giả ấy không phải như những từ tả cảnh mà như những từ mang tín hiệu, những từ tượng trưng.

Trong thực tiễn nghệ thuật và học thuật thế kỷ XX, việc mở rộng giới hạn sử dụng hình tượng tượng trưng có nguy cơ tuyệt đối hóa nó, làm mất nghĩa hàm đích thực vốn cần được "soi rọi" của nó.

TỶ DỤ

Còn gọi là *so sánh*; một phương thức chuyển nghĩa (tu từ), một biện pháp nghệ thuật trong đó việc biểu đạt bằng ngôn ngữ hình tượng được thực hiện trên cơ sở đối chiếu và tìm ra những dấu hiệu tương đồng nhằm làm nổi bật thuộc tính, đặc điểm của sự vật hoặc hiện tượng này qua thuộc tính, đặc điểm của sự vật hoặc hiện tượng khác.

Ví dụ "*Đắng như bồ hòn*", "*Trắng như trứng gà bóc*", "*Láo nháo như cháo với cơm*", "*Nói như đóng đanh vào cột*" (Thành ngữ tiếng Việt).

Tỷ dụ bao gồm: đối tượng đem so sánh; đối tượng được dùng để đối chiếu (phương tiện để so sánh); dấu hiệu chung (căn cứ để so sánh). Ví dụ: *Tháng giêng ngon như một cặp môi gần* (Xuân Diệu) (đối tượng đem so sánh: *tháng giêng*; đối tượng được dùng để đối chiếu: *cặp môi gần*; dấu hiệu chung: *ngon*).

Giá trị của tỷ dụ như một hành vi nhận thức bằng nghệ thuật là ở chỗ: việc đem xáp lại gần nhau những đối tượng khác nhau giúp phát hiện được ở đối tượng - bên cạnh những dấu hiệu cơ bản - những dấu hiệu bổ sung, làm tăng ấn tượng nghệ thuật.

Tỷ dụ có thể thực hiện chức năng mô tả tạo hình, chức năng biểu cảm hoặc kết hợp cả mô tả tạo hình lẫn biểu cảm. Dạng thông thường của tỷ dụ có hai vế, nối với nhau bởi các liên từ "như", "bằng", "hơn", "kém".

UYỂN NGỮ

Xem: *Khinh từ*.

ỨNG TÁC

Một dạng thức sáng tác trong đó tác phẩm được trực tiếp tạo ra chính trong quá trình diễn xướng (trong âm nhạc, vũ đạo, nghệ thuật, sân khấu, thơ). Ngọn nguồn của ứng tác là từ sáng tác dân gian (các *aoidós* - ca sĩ - ở

Hy Lạp cổ đại, *spielmann* - nghệ sĩ rong ở Tây Âu, *skazitel* - người kể chuyện ở Nga, *akưnư* - ca sĩ ứng tác ở Kazakhstan, Kyrghystan, những *tay bẻ chuyện* ở Việt Nam, v.v.). Thơ ca ứng tác thường gắn với những đề tài có sẵn, những thi liệu văn liệu có sẵn. Ở những sinh hoạt dân ca như hát đối đáp, hát giao duyên của các dân tộc ở Việt Nam, yếu tố ứng tác thường đi liền với việc sử dụng vốn thơ ca có sẵn.

Ứng tác có mặt trong khá nhiều dạng thức giao tiếp văn hóa, ví dụ trong các giao tiếp của giới nho sĩ Đông Á. Ở các hình thức như xướng họa, liên ngâm, ở các tình thế ứng xử có gắn với việc làm câu đối, v.v., đều có vai trò quan trọng của ứng tác.

ƯỚC LỆ NGHỆ THUẬT

Một thuộc tính bản chất của nghệ thuật; một nguyên tắc miêu tả; nói chung, thuật ngữ này nhấn mạnh sự khác biệt của tác phẩm nghệ thuật so với thực tại. Mỹ học hiện đại phân biệt hai thứ ước lệ, tùy thuộc vào mức "giống thực" của hình tượng, mức công nhiên và có ý thức của hư cấu.

1. Về mặt nhận thức luận, ước lệ được xem như một dấu hiệu chung của mọi phản ánh nghệ thuật, làm nổi bật sự không đồng nhất của hình tượng nghệ thuật và khách thể của nó. Theo ý nghĩa này, mọi tác phẩm nghệ thuật đều mang tính ước lệ, bất kể chúng thuộc thời đại, loại thể, phong cách nào. Hình tượng nghệ thuật có thể "giống như

thực", nhưng không phải là (không thể đồng nhất với) chính cái đối tượng mà nó miêu tả. Tính ước lệ ở đây là do đặc trưng của chất liệu được dùng để thể hiện hình tượng ở những loại hình nghệ thuật nhất định (ví dụ: đá ở điêu khắc, màu ở hội họa...). Tính "phi vật thể" của hình tượng văn học tương ứng với tính phi vật thể của các ký hiệu ngôn ngữ. Tất cả các yếu tố của ngôn từ nghệ thuật, của cấu trúc nghệ thuật như không gian, thời gian, trần thuật, đối thoại, bố cục, cốt truyện, v.v. - đều mang tính ước lệ.

2. Về mặt thẩm mỹ, nhất là trong quan niệm hiện đại (và trong cách dùng phổ biến của thuật ngữ này), ước lệ được xem như một nguyên tắc miêu tả, theo đó có sự vi phạm cố ý và lộ liễu đối với tính "giống thực". Hàm nghĩa thứ hai này của khái niệm "ước lệ nghệ thuật" nảy sinh do chuyển hóa hàm nghĩa thứ nhất để ghi nhận những biện pháp nghệ thuật mới được khám phá, chúng công nhiên phơi bày ảo giác nghệ thuật (ví dụ nguyên tắc kịch tự sự của B. Brecht); hoặc để ghi nhận việc sử dụng các hình tượng của thần thoại, truyền thuyết, cổ tích... vào những mục đích nghệ thuật mới (ví dụ *Gargantua và Pantagruel* của Rabelais, *Faust* của Goethe, *Nghệ nhân và Margarita* của M. Bulgakov, *Nhân mã* của J. Updike...). Việc phá vỡ các tỉ lệ, phối hợp và nhấn mạnh những thành tố nào đó của thế giới nghệ thuật, làm cho hư cấu của tác giả trở nên lộ liễu, - tạo ra những thủ pháp phong cách chứng tỏ "trò chơi" cố ý của tác giả đối với ước lệ, coi nó như một phương thức thẩm mỹ nhằm làm biến dạng thực tại (*Gulliver du ký*

của J. Swift, *Cái mũi* của Gogol, *Lịch sử một Thành phố* của Saltykov-Schedrin...).

Các kiểu hình tượng ước lệ lộ liễu như giả tưởng, nghịch dị; các hiện tượng ráp ranh như phóng đại (hyperbol), tượng trưng, phúng dụ - đều có thể là những hình tượng ước lệ huyền hoặc (như *Ca tụng Ngu Si* của Erasmus Rotterdam, *Con quỷ* của M. Ju. Lermontov) hoặc hình tượng ước lệ giống thực (như các biểu tượng hải âu, vườn anh đào của A. Tchekhov...). Ước lệ hiện thực chủ nghĩa là phương thức phơi bày các mâu thuẫn gay gắt của đời sống. Ở văn học thế giới thế kỷ XX có thể thấy việc sử dụng rộng rãi các kiểu ước lệ, nhất là kiểu hình tượng của kho tàng thần thoại cổ, đồng thời với việc dùng ước lệ để tạo ra những huyền thoại mới (F. Kafka, A. Camus, E. Ionessco, v.v...).

Có những thể tài văn học được xây dựng hoàn toàn bằng kiểu hình tượng ước lệ như truyện ngụ ngôn, sáng tác cổ tích, giả tưởng khoa học.

VAY MƯỢN

Một trong những hình thức của liên hệ và quan hệ văn học; vay mượn là hướng tới, có quan hệ với những tư tưởng, những cốt truyện, những hình tượng, v.v. đã có trong văn học, hoặc là hướng tới các nguồn thần thoại và sáng tác dân gian. Không hiếm khi vay mượn bao hàm những yếu tố mô phỏng, nhại, cách điệu hóa... Sự vay mượn có thể là chủ ý,

với ý hướng nêu một kiến giải nào đó của mình về cái được vay mượn; có thể là không cố ý - điều này thường thấy ở các sáng tác dân gian hoặc ở các nền văn học dựa vào các quy phạm. Cũng cần phân biệt vay mượn với những trùng hợp ngẫu nhiên vốn rất thường hay xảy ra trong văn học. Sự vay mượn có thể mang tính chất "tiếp tục" (phát triển và làm sâu sắc thêm) một hình tượng nào đó; có thể mang tính chất của chủ đề "thượng nguồn", "gốc gác"; có thể liên hệ theo kiểu đối thoại hoặc tranh luận với cái được vay mượn. Tư duy lại, lý giải lại nguyên tác là đặc tính của sự vay mượn. Ví dụ Prométhée là hình tượng mà Aishylos vay mượn của Hesiodos, từ chỗ là một kẻ ranh mãnh lừa dối các thiên thần được cải biến thành người anh hùng dám thách thức các thiên thần. Vay mượn văn học cổ Hy Lạp-La Mã là thành tố quan trọng của các tác phẩm văn học châu Âu thời Phục Hưng. Ở văn học thế kỷ XIX- XX, các cốt truyện, hình tượng vay mượn từ sáng tác dân gian, từ các truyền thuyết, thần thoại được lý giải lại một cách phóng khoáng, in đậm dấu ấn cá tính nhà văn; ví dụ cốt truyện mượn từ *Kinh Thánh* trong bộ ba *Joseph và anh em* của Th. Mann, các nhân vật của bi kịch cổ Hy Lạp trong các vở kịch của J. P. Sartre, J. Anouilh...

Trong nghiên cứu văn học, vay mượn được xem như một thủ pháp nghệ thuật, do đấy người ta phân biệt: vay mượn chi tiết, môtip, diễn biến cốt truyện, tình huống, những nét của hình tượng. Ở thơ trữ tình, sự vay mượn đề tài, môtip, tính biểu tượng, tiết tấu, hoặc trích dẫn trực tiếp - đều bộc lộ rõ rệt hơn.

Không nên lầm lẫn vay mượn với các hiện tượng được gọi là hậu sinh học đòi (épigone) hoặc ăn cắp văn (*plagiat*, cũng được dịch là "trộm văn", "đạo văn").

VĂN BẢN, VĂN BẢN NGHỆ THUẬT

Văn bản: 1) Bản ghi bằng chữ viết hoặc chữ in một phát ngôn hoặc một thông báo bằng ngôn từ (phân biệt với việc thực hiện phát ngôn hoặc thông báo ấy bằng nói miệng); 2) Phương diện tri giác cảm xúc của tác phẩm ngôn từ (trong đó có tác phẩm văn học), được biểu đạt và ghi lại bằng các ký hiệu ngôn ngữ; 3) Đơn vị nhỏ nhất (có tính thống nhất tương đối và tính độc lập tương đối) của giao tiếp bằng ngôn từ.

Cấu trúc bên trong của văn bản gồm hàng loạt hiện tượng ngôn ngữ và hàm nghĩa mà người ta có thể chia thành ba nhóm: 1) Những liên hệ và quan hệ giữa các câu có trong văn bản; 2) Hệ thống những đơn vị giữ vị trí trung gian chuyển tiếp giữa câu và văn bản, từ những đơn vị tương đối nhỏ, kiểu như "đơn vị trên câu" (mang tính thống nhất về nghĩa, bao gồm nhiều câu) đến những phần dài rộng, được chia theo các dấu hiệu kết cấu và chức năng; 3) Những thuộc tính vốn có của toàn bộ văn bản.

Ngữ nghĩa của chỉnh thể văn bản được xác định trước hết bởi tính tương quan của nó với cái thực tại ngoài ngôn ngữ, bởi tính gắn bó về tình huống, và bởi chỗ hàm nghĩa chung của toàn văn bản không lược quy được vào các hàm

nghĩa của các thành tố. Quan hệ của văn bản với các tình huống ngoài văn bản được nó miêu tả sẽ khác nhau giữa loại văn bản mà kết cấu lệ thuộc vào sơ đồ định sẵn (đối với một thể loại nào đó hoặc một lớp nào đó của văn bản), và loại văn bản mà tính thống nhất của nó được tạo nên nhờ tương quan về nghĩa của các phần bên trong văn bản ấy.

Tổ chức của văn bản văn học, cũng như của các văn bản nghệ thuật, là đặc biệt phức tạp, mang tính đa chức năng; thậm chí những bình diện và tầng bậc cấu trúc vốn "không tải trọng" "không thích đáng" ở các dạng giao tiếp ngôn từ khác, ở văn bản văn học cũng trở nên có hoạt tính; do vậy, cấu trúc của văn bản nghệ thuật có ưu thế của tính đa tầng, với những tương quan phi đẳng cấp giữa các tầng bậc cấu trúc của nó.

Khái niệm *văn bản nghệ thuật* (áp dụng cho tác phẩm thuộc các loại hình nghệ thuật khác nhau trong đó có văn học) trỏ một chỉnh thể hàm nghĩa, một khối thống nhất có tổ chức của các yếu tố hợp thành, một thông báo mà tác giả (người phát) gửi tới người đọc, người xem (người nhận). Văn bản thực hiện ba chức năng chính: truyền thông tin, chế biến thông tin mới, bảo quản thông tin (ghi nhớ). Ở mức cao nhất, văn bản nghệ thuật thực hiện chức năng sáng tạo, nó là "máy phát" thông tin mới. Chức năng "máy phát" này được xác định bởi tính phức tạp của quan hệ của nó với các yếu tố khác của quá trình giao tiếp và bởi đặc điểm ngôn ngữ của từng loại hình nghệ thuật. Quan hệ ngôn ngữ - văn

bản trong hệ thống nghệ thuật là quan hệ biện chứng, vì vậy sự tiếp nhận thông tin trong hệ thống của văn bản nghệ thuật không bao giờ mang tính đơn nghĩa. Người nhận bao giờ cũng có thái độ tích cực (thậm chí đồng sáng tạo) với thông báo nhận được: anh ta phải giải mã nó, tức là chọn lấy một mã ý nghĩa thích hợp, hoặc thậm chí tạo ra một mã mới. Như thế, hành vi sáng tạo diễn ra và hoàn tất cả hai khâu của chuỗi thông tin (tính tích cực của người phát và tính tích cực của người nhận). Tuy vậy, trọng lượng của chúng khác nhau ở các nền văn hóa khác nhau tại các thời điểm lịch sử khác nhau. Ví dụ các văn bản nghệ thuật truyền thống Trung Đông thường áp chế tính tích cực của người nhận, trong khi đó, ở các văn bản nghệ thuật Âu châu nói chung, cả người phát lẫn người nhận đều ở trong quan hệ đối thoại. Cấu trúc bên trong của văn bản nghệ thuật là không thuần nhất; quy luật của nó là một thứ "trò chơi" ý nghĩa, nó tạo ra những hệ thống lập mã (mã hóa) khác nhau; cấu trúc của nó mang tính đối thoại, tính phức điệu (theo M.M. Bakhtin) nhưng vẫn là một cấu trúc thống nhất, vừa đóng kín vừa mở ngỏ.

Với tất cả tính độc đáo của nó, văn bản nghệ thuật vẫn buộc phải thực hiện chức năng phi nghệ thuật là truyền thông tin. Điều này bộc lộ ở cái khả năng đơn giản là có thể "kể lại" cốt truyện một tác phẩm nào đó, có thể dịch văn bản nghệ thuật từ ngôn ngữ một loại hình nghệ thuật này sang ngôn ngữ một loại hình nghệ thuật khác (chuyển thể tiểu thuyết sang điện ảnh, sân khấu, minh hoạ sách, chuyển thể trường ca sang múa balet, v.v.). Chức năng truyền thông tin

này yếu trong văn bản trữ tình, mạnh trong văn bản tự sự, đặc biệt có vai trò trong văn chính luận, giả tưởng khoa học, v.v. Chức năng ghi nhớ của văn bản nghệ thuật được thực hiện như là quan hệ của nó với truyền thống văn hóa quá khứ ("ký ức của thể loại", theo xác định của Bakhtin). Về mặt này, văn bản nghệ thuật trở thành chất liệu cho việc tái lập cấu trúc trí tuệ, gắn văn hóa với các giai đoạn trước, khôi phục những sự đứt đoạn với truyền thống. Do can dự vào ký ức của văn hóa, văn bản nghệ thuật chẳng những là định hướng lịch sử mà còn là định hướng đạo đức cho sự phát triển tinh thần của nhân loại, chừng nào nó còn giữ được giá trị cao của thông báo.

Các tiêu chuẩn giá trị của văn bản nghệ thuật mang tính lịch sử và tính đặc thù cho từng nền văn hóa, nhưng không thể xem là các tiêu chuẩn ấy cô lập nhau, bởi vì giá trị văn hóa nhân loại có những hằng số chung. Sự tích lũy và tương tác của các văn bản nghệ thuật, việc dịch thuật, chuyển thể và lý giải chúng trong hệ thống các nền văn hóa khác nhau sẽ giúp vào việc làm giàu cho văn hóa nghệ thuật thế giới.

VĂN BẢN HỌC

Một ngành của ngữ văn học, chuyên nghiên cứu văn bản tác phẩm thành văn (tác phẩm chữ viết). Văn bản học gắn bó hữu cơ với văn học sử và lý luận văn học, huy động các bộ môn hỗ trợ như sử học, tiểu sử học, cổ tự học, thi

học, phong cách học. Nhiệm vụ chính của văn bản học là nghiên cứu lịch sử văn bản tác phẩm văn học: từ khi còn là bản thảo, các dạng văn bản trong các lần công bố (xuất bản), các nguồn gốc của văn bản, xác định niên đại, xác định các đặc tính của văn bản, v.v. Nhiệm vụ thực tiễn của văn bản học là xuất bản văn bản; nhiệm vụ này đặt ra những vấn đề như xác định văn bản chuẩn (chọn bản chính), chuẩn bị tư liệu chỉ dẫn, chú giải. Một xuất bản phẩm mang tính khoa học cao phải có: 1) Tính chính xác của văn bản, được xác lập trên cơ sở nghiên cứu sâu toàn bộ nguồn gốc (các bản viết tay và các bản in) và lịch sử của nó; 2) Tính đầy đủ của các thành phần văn bản, các bản biên tập, các dị bản; 3) Chất lượng chú giải, khảo thích, bao gồm được các kết quả nghiên cứu các văn bản, thông tin về các lần biên tập, luận chứng về việc lựa chọn văn bản, xác định niên đại, v.v.; 4) Tài liệu tham khảo, chỉ dẫn.

Phương pháp chủ yếu của văn bản học là phân tích về mặt ngữ văn học. Sự phân tích ở đây đòi hỏi: quan điểm lịch sử trong nghiên cứu; tìm ra sự liên hệ của văn bản với ngữ cảnh văn hóa-lịch sử; tính đến những tác phẩm khác của cùng tác giả; tính đến những tác phẩm của các tác giả khác, được sáng tác trong cùng hoàn cảnh; tìm ra các dấu vết ảnh hưởng của tác phẩm này đối với tác phẩm khác; phân tích những biến đổi của văn bản, v.v.

VĂN HỌC

Là nghệ thuật ngôn từ, một trong số các loại hình nghệ thuật (cùng hàng với các loại hình khác: kiến trúc, âm nhạc, nghệ thuật tạo hình, vũ đạo, nhiếp ảnh, sân khấu, điện ảnh...).

Lấy chất liệu là các ngôn ngữ tự nhiên của các tộc người sống trên trái đất, dạng thức đầu tiên của nghệ thuật ngôn từ là các sáng tác lời, tồn tại bằng truyền miệng trong các cộng đồng cư dân. Chỉ khi đã xuất hiện những hệ thống chữ viết (văn tự) tương đối phát triển (được dự đoán là vào thời kỳ hình thành các thiết chế nhà nước trong việc tổ chức và quản lý xã hội) mới xuất hiện dạng thức thứ hai của nghệ thuật ngôn từ: những sáng tác được ghi bằng chữ viết. Văn học, theo nghĩa hẹp và xác định, là những sáng tác viết của nghệ thuật ngôn từ.

Trong truyền thống văn học nghệ thuật phương Đông cũng như trong mỹ học phương Tây, cho đến thế kỷ XIX, văn học thường được xếp trước hết vào nhóm trứ thuật, thư tịch (tức là mọi dạng tác phẩm của tư tưởng con người, vốn cũng được ghi bằng chữ viết, bao gồm cả sáng tác văn học, cả các tác phẩm sử, triết, tôn giáo, khoa học, văn bản chính trị, v.v.). Chỉ đến khoảng giữa thế kỷ XX mới xuất hiện cách hiểu tổng hợp, theo đó văn học được xem như một trong số các hình thái chiếm lĩnh thế giới bằng nghệ thuật (khác với các hình thức chiếm lĩnh thế giới bằng tư tưởng, khoa học,

kỹ nghệ, v.v.), như một loại hoạt động sáng tạo thuộc lĩnh vực của nghệ thuật.

Khác với các nghệ thuật tạo hình (điêu khắc, hội họa, v.v.) và các nghệ thuật tổng hợp (sân khấu, điện ảnh, truyền hình), văn học gắn với kiểu hình tượng "phi vật thể" (nhận xét của Lessing), tức là không có tính xác thực thị giác, không tương đồng về thị giác với cái được nó biểu thị. Ngôn từ, chất liệu đặc thù của văn học, theo Hégel, "vốn trực tiếp thuộc về tinh thần và có khả năng hơn hết biểu đạt những quan tâm và kích thích của tinh thần", do vậy khách thể của văn học là "vương quốc bất tận của tinh thần". Tuy có dạng thức vật chất (ngữ âm, hình chữ) nhưng ngôn từ chỉ thực sự được tiếp nhận bởi trí óc; mỗi từ là một khái quát trừu tượng mà hàm nghĩa chỉ được nắm bắt bởi hoạt động của trí tuệ người tiếp nhận. Các nền văn học dân tộc sử dụng không phải các tử ngữ hoặc ngôn ngữ nhân tạo mà là các sinh ngữ: chúng là công cụ giao tiếp sống động trong các cộng đồng cư dân, chúng gắn liền như một cơ năng sống của mỗi cá thể người bản ngữ, trong chúng chứa đựng hầu như toàn bộ ký ức văn hóa và kinh nghiệm lịch sử của từng cộng đồng dân tộc. Bằng ngôn từ, văn học có thể nắm bắt thực tại trong mọi khía cạnh, mọi biểu hiện, từ trực quan cảm tính đến tri giác lý tính. Dùng ngôn ngữ làm chất liệu, văn học đồng thời trở thành lĩnh vực miêu tả ngôn ngữ như một dạng ý thức và hành vi (đối thoại, độc thoại, kể cả độc thoại nội tâm) của con người; lĩnh vực nắm bắt và tái hiện những quá trình tư duy và kèm theo đó là những cảm xúc, tâm trạng; lĩnh vực

giao tiếp về tinh thần giữa người với người. Đối tượng của văn học - cũng như của mọi loại hình nghệ thuật - là thế giới con người, các quan hệ đa dạng của con người với thực tại, được nhìn từ giác độ con người. Tuy nhiên, ở văn học, con người chủ yếu hiện diện như là "người-nói", "con người với lời nói của nó" (Bakhtin), cũng hiện diện như con người tư tưởng-tâm lý, con người với thế giới tinh thần của nó.

Gắn với hoạt động sống của con người, ngôn ngữ là một thực tại tư tưởng, đồng thời cũng là một trong các chất liệu và đối tượng của trò chơi. Nghệ thuật ngôn từ, do vậy, bao hàm những định hướng sáng tạo khác nhau trong phạm vi các khả năng của chất liệu: ở cực này nó thiên về các khuynh hướng và loại hình của tư tưởng, ở cực kia nó thiên về các dạng của trò chơi hình thức, tuy ở cực nào cũng không triệt tiêu hoàn toàn các thuộc tính vốn có ở chất liệu. Văn học có ưu thế hơn mọi loại hình nghệ thuật khác trong việc nêu vấn đề, chuyển tải thậm chí cả dạng tư tưởng trực tiếp. Các tác giả không hiếm khi đưa thẳng các phán đoán khái quát vào tác phẩm, điều này khiến văn học trở nên gần với chính luận hoặc triết học. Việc tập trung nỗ lực sáng tạo vào khu vực tư tưởng là cơ sở cho sự nảy sinh những khuynh hướng nghệ thuật như chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, v.v. Ở sáng tác văn học (có ưu thế hơn ở các dạng trứ thuật với nội dung thông tin thực tiễn hoặc tư tưởng) ngôn ngữ có khả năng đối diện với chính mình và đi vào bản thân mình. Các thuộc tính của trò chơi ngôn từ bộc lộ ngay ở sáng tác dân gian, nhất là ở

các thể tài chú trọng tạo hiệu quả thẩm mỹ từ việc khai thác các đặc tính ngữ âm, ngữ nghĩa của mỗi ngôn ngữ dân tộc. Việc tập trung nỗ lực sáng tạo vào khu vực tìm kiếm và thử nghiệm các khả năng nghệ thuật của ngôn ngữ, của các yếu tố hình thức và thủ pháp nghệ thuật, - là động lực cho sự xuất hiện những trường phái hoặc xu hướng thường được gọi chung là chủ nghĩa hình thức (ví dụ: tiểu thuyết "dòng ý thức", kịch phi lý, "tiểu thuyết mới", v.v.).

Văn học ít tiềm năng (so với nghệ thuật tạo hình, kiến trúc, vũ đạo, v.v.) tái hiện không gian trong tính xác thực cảm giác, tuy bằng ngôn ngữ, nó có thể tạo ra những ý niệm khái quát về không gian (xa/gần, rộng/hẹp, trên/dưới...) đôi khi những ý niệm này đạt tới mức biểu tượng. Văn học là loại hình nghệ thuật thời gian; nó có những khả năng vô tận tái tạo các hoạt động, tức là những quá trình diễn ra trong thời gian. Các quá trình này (một chuỗi hành vi, dự định, suy nghĩ, cảm xúc của con người; những biến đổi theo chu kỳ hoặc tiệm tiến ở môi trường xung quanh, v.v.) do được mô tả bằng ngôn từ nên có thể được chuyển đổi, kéo dài ra hoặc nén chặt lại, các đoạn của cả quá trình có thể bị chia cắt, xáo trộn.

Các nghệ thuật khác tác động trực tiếp vào các giác quan người tiếp nhận (do đó người ta nói đến các nghệ thuật thị giác, nghệ thuật thính giác, v.v.), văn học tác động vào trí tưởng tượng của người tiếp nhận (thông qua nghe đọc, tự đọc, kể cả đọc thầm). Nó gợi lên được những ý niệm thị giác

và những tưởng tượng thính giác. Theo ý nghĩa này, văn học là nghệ thuật tái hiện tiếng nói của con người, cái tiếng nói vốn chứa đựng cả tư tưởng lẫn cảm xúc.

Do sử dụng sức tác động của ngôn từ tới ý thức và tình cảm, văn học có vai trò to lớn trong đời sống của con người và xã hội.

Toàn bộ các tác phẩm văn học được sáng tác bằng một ngôn ngữ dân tộc nhất định trên một lãnh thổ quốc gia nhất định tạo thành một nền văn học dân tộc (ví dụ: văn học Việt Nam, văn học Trung Quốc, văn học Pháp, v.v.). Khái niệm văn học dân tộc thường được gắn với sự tồn tại của các quốc gia, trong đó có những quốc gia bao gồm nhiều dân tộc với những hệ thống ngôn ngữ riêng, vì vậy không ít nền văn học dân tộc (quốc gia) là văn học đa dân tộc (hoặc đa sắc tộc). Việc các nền văn học dân tộc ở cùng một thời kỳ lịch sử nhất định có cùng những đặc điểm và xu hướng do thời đại tạo ra, - cho phép nêu lên khái niệm văn học thời đại (ví dụ: văn học Phục Hưng, văn học Khai Sáng, v.v.). Việc các nền văn học dân tộc ở các nước khác nhau trong những thời kỳ lịch sử nhất định cùng sử dụng một ngôn ngữ, - cho phép nói tới văn học theo ngôn ngữ ấy (ví dụ văn học chữ Hán ở các nước Đông Á thời trung đại; văn học tiếng Anh ở Anh, Mỹ, Australia; văn học tiếng Pháp ở Pháp và một số nước châu Âu, châu Phi, châu Á /đã từng sử dụng tiếng Pháp, nay tập hợp trong "La Francophonie"-"Cộng đồng Pháp ngữ"/; văn học tiếng Tây Ban Nha ở Tây Ban Nha và các nước châu Mỹ Latinh, v.v.).

Văn học ở thời nào cũng đa dạng. Có thể phân chia văn học theo hai kiểu (hình thức) chính là thơ và văn xuôi, đồng thời cũng có thể chia theo ba loại: tự sự, trữ tình, kịch. Mặc dù không có ranh giới tuyệt đối giữa các loại và có nhiều dạng chuyển tiếp, những đặc điểm căn bản của mỗi loại là khá xác định. Mỗi loại bao gồm những thể loại hoặc thể tài nhất định (ví dụ loại hình tự sự bao gồm các thể loại: sử thi, truyện, tiểu thuyết, v.v.). Mỗi thời đại hoặc thời kỳ văn học đều nảy nở những hình thức thể loại đa dạng.

Văn học, trong diện mạo phát triển lịch sử của mình, còn được phân chia theo các phong cách, khuynh hướng hoặc trào lưu.

Văn học là đối tượng khảo sát của chuyên ngành *nghiên cứu văn học* với các bộ môn chuyên sâu của nó. Tiến trình văn học đương thời là đối tượng chủ yếu của *phê bình văn học.*

VĂN HỌC GIẢ TƯỞNG

(Cũng gọi là văn học hoang đường, huyền ảo; gốc từ Hy Lạp *phantastike* - nghệ thuật tưởng tượng).

Một dạng sáng tác văn học trong đó hư cấu của tác giả trải rộng từ những hiện tượng khác thường, kỳ lạ, không giống thực đến việc tạo ra một thế giới hư cấu kỳ lạ, phi thực. Sáng tác loại này nghiêng về kiểu hình tượng giả tưởng với mức độ hư cấu cao, công nhiên phá vỡ các liên hệ và quy luật lôgic, các tỉ lệ và hình dạng thực tế của đối tượng

miêu tả. Đây là một lĩnh vực sáng tác văn học tích tụ ở mức tối đa sự tưởng tượng sáng tạo của nghệ sĩ và độc giả; tuy vậy đây không phải là "vương quốc tưởng tượng" tùy tiện: ở bức tranh giả tưởng của tác phẩm, độc giả vẫn đoán ra được những dạng thức của tồn tại thực về xã hội và tinh thần, dù đã bị cải biến. Hình tượng giả tưởng đã có từ sáng tác dân gian và các thể loại văn học viết như truyện cổ tích, sử thi, phúng dụ, truyền thuyết, nghịch dị (grotesque), văn học không tưởng, văn châm biếm. Hiệu quả nghệ thuật của giả tưởng có được là nhờ việc công nhiên gạt bỏ cái thực tại kinh nghiệm, bởi vì cơ sở của mọi tác phẩm loại này là sự đối lập cái giả tưởng và cái hiện thực. Thi pháp giả tưởng gắn với việc nhân đôi thế giới: nhà văn hoặc là mô hình hóa cái thế giới không có thật theo những quy luật của nó (ở trường hợp này, "điểm tính" thực, hiện diện một cách che giấu, nằm ngoài văn bản, ví dụ *Gulliver du ký* của Swift), hoặc là tạo ra hai dòng song song: tồn tại thực và cuộc sống siêu nhiên, siêu thực tại. Văn học giả tưởng loại này nặng về môtip thần bí, phi lý tính; nhân tố giả tưởng thường là những thế lực của thế giới bên kia, can thiệp vào số phận nhân vật trung tâm, ảnh hưởng đến hành vi của nó và tiến trình sự kiện của toàn bộ tác phẩm (ví dụ các tác phẩm văn học trung đại, Phục Hưng, chủ nghĩa lãng mạn).

Với sự suy yếu của ý thức thần thoại, nghệ thuật từ thời cận đại có sự gia tăng xu hướng khám phá những lực vận hành thế giới ở ngay trong cuộc sống; và ở văn học chủ nghĩa lãng mạn đã xuất hiện nhu cầu viện cớ cho cái

giả tưởng, sao cho nó có thể kết hợp tâm thế chung là miêu tả một cách tự nhiên các tính cách và tình thế. Những thủ pháp bền vững nhất của loại "giả tưởng có duyên cớ" này là: giấc mơ, tin đồn, ảo ảnh, bệnh điên rồ, cốt truyện bí mật. Một kiểu giả tưởng che giấu xuất hiện, tạo ra khả năng có hai cách giải thích về sự kiện giả tưởng: cách giải thích kinh nghiệm hoặc giống thực về tâm lý và cách "giải thích" coi như phi lý, không cắt nghĩa được. Sự chông chênh cố ý như vậy của lối viện cớ nhiều khi dẫn đến thủ pháp làm biến mất chủ thể của giả tưởng (*Con đầm pich* của Pushkin, *Cái mũi* của Gogol). Nhưng ở phần lớn các trường hợp thì yếu tố phi lý tính giảm sút, bị cắt nghĩa một cách thông tục trong dòng trần thuật - đây là đặc tính của văn học hiện thực chủ nghĩa, nơi mà yếu tố giả tưởng giảm thiểu tối đa, hoặc chỉ còn chức năng của một thủ pháp ước lệ lộ liễu, không còn tham vọng tạo ra ở độc giả một ảo giác đáng tin nào vào cái thực tại đặc biệt của hư cấu giả tưởng nữa.

Ngọn nguồn của văn học giả tưởng là tâm thức thần thoại của văn học dân gian từng bộc lộ ở truyện cổ tích thần kỳ và sử thi anh hùng. Giả tưởng, trong thực chất, đã được tiên quyết bởi hoạt động của trí tưởng tượng tập thể lâu dài và là sự tiếp tục của hoạt động ấy, do chỗ nó sử dụng (và cải biến) các hình tượng, các môtip, các cốt truyện của thần thoại, kết hợp với chất liệu sống của lịch sử và của đương thời. Giả tưởng tiến hóa cùng với sự phát triển của văn học, nó được phối hợp với các phương thức khác để thể hiện các tư tưởng, xúc cảm, sự kiện.

Giả tưởng (fantasy; fantastique) được phân lập ra như một loại hình riêng của sáng tác nghệ thuật do việc các hình thức folklore tách khỏi các phận sự chức năng của ý thức thần thoại và hoạt động nghi lễ (dùng thần thoại để giải thích thực tại, dùng nghi lễ, ma thuật tác động đến thực tại). Lối nhận thức nguyên thủy, khi đã trở nên thiếu căn cứ trước tiến hóa lịch sử, thì được coi như kiểu nhận thức giả tưởng. Dấu hiệu đặc trưng cho sự nảy sinh giả tưởng là có sự điều chỉnh lại mỹ học về cái thần kỳ vốn không phải là nét đặc thù của folklore nguyên thủy. Một sự phân ly diễn ra: các truyện dũng sĩ và truyện về các anh hùng văn hóa chuyển dạng thành sử thi anh hùng trong đó yếu tố thần kỳ là yếu tố phụ trợ; chất cổ tích thần kỳ được nhận biết và trở thành môi trường tự nhiên cho các truyện du ngoạn, phiêu lưu vượt khỏi khuôn khổ lịch sử.

Chẳng hạn *Iliade* thực chất là sự tả thực một đoạn cuộc chiến tranh thành Troie (không cản trở các nhân vật nhà Trời tham dự); *Odyssée* trước hết là câu chuyện giả tưởng về những cuộc phiêu du (không gắn với cốt truyện sử thi) của một trong số các anh hùng của cuộc chiến tranh nói trên. Cốt truyện, các hình tượng và diễn biến của *Odyssée* trở thành khởi đầu của toàn bộ văn học giả tưởng châu Âu.

Xu hướng chủ yếu của giả tưởng, như đã bộc lộ ở văn học cổ đại Hy Lạp, là những phiêu du, phiêu lưu, tìm tòi, hành hương (cốt truyện tiêu biểu: xuống âm phủ). Ovidius trong *Hóa thân* đã đưa vào giả tưởng những cốt truyện thần thoại

về sự biến hóa (người biến thành súc vật, tinh tú, thành đá...) và đặt cơ sở cho kiểu giả tưởng phúng dụ-tượng trưng, một thể tài nhiều chất giáo huấn hơn chất phiêu lưu. Biến hóa giả tưởng trở thành một hình thức nhận biết tính biến hóa, biến đổi của số phận con người trong cái thế giới được cai quản bởi cái ngẫu nhiên hoặc bởi một ý chí tối cao bí ẩn nào đó.

Các truyện kể *Nghìn lẻ một đêm* cung cấp một vốn liếng giàu có về kiểu giả tưởng thần kỳ cho sáng tác văn học; hình tượng và màu sắc xứ lạ của chúng đã ảnh hưởng đến văn học tiền lãng mạn và lãng mạn châu Âu. Các hình tượng giả tưởng trong *Mahâbhârata* và *Ramayana* in dấu đậm trong văn học Ấn Độ từ Kalidasa đến R. Tagore. Nhiều tác phẩm thuộc thể tài truyện truyền kỳ (konjaku-monogatari) Nhật Bản là thuộc một kiểu chế tác văn học độc đáo: hòa trộn các truyện cổ tích, truyền thuyết và các niềm tin dị đoan. *Liêu Trai chí dị* của Bồ Tùng Linh (Trung Hoa) cũng gắn với dạng này.

Hư cấu giả tưởng theo kiểu "mỹ học của cái thần kỳ" là nét chính của sử thi hiệp sĩ thời trung đại, từ *Beowulf* (thế kỷ VIII) đến *Perceval* (khoảng 1182) của Chrétien de Troyes và *Cái chết của Arthur* (1469) của T. Malory. Viền khung cho các cốt truyện là truyền thuyết về triều vua Arthur mà về sau được trí tưởng tượng gán cho niên đại các cuộc thập tự chinh (thế kỷ XI-XII). Những biến hóa tiếp theo của các cốt truyện này là những trường ca giả tưởng hoành tráng, hầu như đã không còn cơ sở sử thi lịch sử, của thời Phục Hưng: *Chàng Roland yêu dấu* của Boiardo, *Chàng Roland cuồng nộ*

của L. Ariosto, *Giải phóng Jerusalem* của T. Tasso, *Nữ hoàng Tiên* của E. Spenser. Cùng với rất nhiều cuốn tiểu thuyết hiệp sĩ các thế kỷ XIV-XVI, chúng tạo thành một thời đại trong sự phát triển giả tưởng. Cột mốc trong sự phát triển kiểu giả tưởng phúng dụ do Ovidius tạo ra là *Tiểu thuyết về hoa hồng* (thế kỷ XIII) của Guillaume de Laurris và Jean de Meine.

Sự phát triển của giả tưởng thời Phục Hưng được hoàn tất bởi *Don Quijote* của M. Cervantes, một thiên diễu nhại thói phiêu du hiệp sĩ, và *Gargantua và Pantagruel* của Rabelais, - thiên sử thi dựa trên cơ sở giả tưởng. Ở Rabelais người ta thấy (ở chương về tu viện Abbaye de Thélême) một trong những trường hợp đầu tiên: đem giả tưởng xử lý thể tài không tưởng (utopia).

Các hình tượng giả tưởng thần thoại tôn giáo của *Kinh thánh (Biblia)* tác động ở mức ít hơn so với thần thoại và folklore cổ đại. Những tác phẩm lớn nhất của giả tưởng Thiên Chúa giáo là *Thiên đường đã mất* và *Thiên đường trở lại* của J. Milton, dựa vào không phải các văn bản kinh thánh quy phạm hóa, mà là vào các văn bản bị coi là kinh ngụy tác (apocrypha). Nhưng điều này không hạ thấp ý nghĩa của sự kiện là các tác phẩm văn học giả tưởng châu Âu trung đại và Phục Hưng có màu sắc đạo lý Thiên Chúa giáo, hoặc là trò chơi các hình tượng giả tưởng theo tinh thần quỷ biện của các kinh ngụy tác. Bên cạnh giả tưởng còn có hạnh các thánh (hagiogrphie), nơi mà chất thần kỳ dù phi thường, phi thực, vẫn được coi là có thực. Ý thức thần thoại Thiên Chúa

giáo trợ giúp cho sự phồn thịnh của một thể tài đặc biệt: giả tưởng ảo cảnh. Bắt đầu từ *Khải huyền* của Thánh Jean, "ảo cảnh" hay "mặc khải" trở thành một thể tài văn học có toàn quyền: các bình diện khác nhau của nó được trình diện trong *Ảo cảnh về Peter Pachare* (1362) của W. Langland và *Thần khúc* của Dante (Thi pháp "mặc khải" cũng xác định kiểu giả tưởng thị giác của W. Blake: các hình tượng tiên tri đồ sộ của ông là những đỉnh cao cuối cùng của thể loại).

Văn nghệ kiểu sức (manierism) và barocco thế kỷ XVI-XVII dùng giả tưởng như thứ nền cảnh hằng xuyên, như một bình diện nghệ thuật phụ trợ; ở đây đã diễn ra sự mỹ hóa cách cảm nhận cái giả tưởng, làm mất đi cảm quan sống động về chất thần kỳ; văn học giả tưởng các thế kỷ sau sẽ tiếp tục mang những đặc tính này. Chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVII, về thực chất, xa lạ với giả tưởng: nó tiếp cận thần thoại trong một thái độ hoàn toàn duy lý. Ở tiểu thuyết thế kỷ XVII-XVIII, các môtip và hình tượng giả tưởng được dùng để thêu dệt các diễn biến rắc rối (intrigue). Sự tìm tòi mang tính giả tưởng được giải thích như những phiêu lưu diễm tình ("những chuyện gặp Tiên", ví dụ *Acajou và Zirphile* của Ch. Duclaux). Do bị mất ý nghĩa độc lập, giả tưởng trở thành yếu tố phụ trợ của tiểu thuyết du đãng (*Con quỷ thọt* của A.R. Lesage, *Con quỷ khả ái* của J. Casautt), của luận văn triết lý (*Micromegas* của Voltaire), v.v.

Nửa sau thế kỷ XVIII xuất hiện phản ứng đối với chủ nghĩa duy lý khai sáng; R. Herd, người Anh, kêu gọi nghiên

cứu giả tưởng bằng trực cảm (*Những bức thư bàn về giới hiệp sĩ và về các tiểu thuyết trung đại*); với tiểu thuyết *Những cuộc phiêu lưu của bá tước Ferdinand Fatum*, T. Smollett báo trước loại tiểu thuyết gothic, như của H. Walpole, A. Radcliffe, M.G. Lewis; chính tiểu thuyết gothic là khởi đầu cho sự phát triển của giả tưởng ở các thế kỷ XIX - XX. Ở đây giả tưởng vẫn giữ vai trò phụ trợ: nhờ nó, tính hai mặt của các hình tượng và sự kiện trở thành nguyên tắc miêu tả của văn học tiền lãng mạn.

Ở thời cận đại, sự kết hợp giả tưởng với chủ nghĩa lãng mạn là đặc biệt có hiệu quả. Tất cả các nhà lãng mạn đều tìm được *Chốn nương thân trong vương quốc giả tưởng* (tên cuốn sách của Ju.A. Kerner): lối giả tưởng hóa của trường phái Jena, tức là việc hướng sự tưởng tượng tới cái thế giới nằm ngoài phạm vi các thần thoại và truyền thuyết, được đề lên như nguyên tắc giao tiếp với sự bừng ngộ cao nhất, như một cương lĩnh sống; - cương lĩnh này tương đối thuận lợi ở L. Tieck (nhờ chất mỉa mai), nhưng ở Novalis thì nó mang tính thống thiết, bi đát; tiểu thuyết *Heinrich von Ofterdingen* của ông là mẫu mực của phúng dụ giả tưởng đã đổi mới theo tinh thần tìm kiếm một thế giới tinh thần lý tưởng chưa ai đạt tới, chưa ai chiếm lĩnh được. Trường phái Heidelberg sử dụng giả tưởng như ngọn nguồn của những cốt truyện được bổ sung bằng các sự kiện trần thế (ví dụ *Isabella ở Ai Cập* của L.A. Arnim là sự cải biên một chuyện tình trong đời vua Karl đệ Ngũ). Lối làm như trên đối với giả tưởng tỏ ra rất có triển vọng. Nhằm làm giàu cho giả tưởng, các nhà lãng mạn Đức đã chú ý tới

thượng nguồn của nó: họ tập hợp và chỉnh lý các truyện cổ tích thần kỳ, các truyền thuyết (*Những truyện kể dân gian* của Peter Lebrecht do Tieck chỉnh lý; *Những truyện kể trong nhà và cho trẻ nhỏ* của anh em J. và W. Grimm). Điều này đã tạo cơ sở cho sự hình thành thể tài sáng tác cổ tích trong các nền văn học châu Âu, thể tài còn tiếp tục đến ngày nay và là chủ đạo trong văn học giả tưởng viết cho trẻ em. Mẫu mực kinh điển là những sáng tác cổ tích của H.Ch. Andersen.

Sáng tác của E.T.A. Hoffmann là sự tổng hợp của giả tưởng lãng mạn chủ nghĩa: ở đây có tiểu thuyết gothic (*Rượu trường sinh của quỷ*), có sáng tác cổ tích (*Thày rận*), chuyện thần tiên huyền diệu *(Quận chúa Brambilla*), truyện hiện thực có uẩn khúc kỳ lạ (*Chọn nàng dâu, Chiếc nôi vàng*).

Faust của Goethe cho thấy một ý đồ tăng cường sức lôi cuốn của giả tưởng như "vực thẳm của thế giới bên kia"; sử dụng môtip bán linh hồn cho quỷ, một môtip giả tưởng truyền thống, nhà thơ bộc lộ những phiêu lưu tinh thần qua các phạm vi của cái giả tưởng, và khẳng định sự sống và hành động trên trần gian như giá trị cuối cùng, khẳng định cái thế giới đang biến cải (lý tưởng không tưởng được rút từ lĩnh vực giả tưởng và đồ chiếu vào tương lai).

Ở Nga, giả tưởng lãng mạn có mặt trong sáng tác của V.A. Zhukovski, V.F. Odoevski, A. Pogorelski, A.F. Veltman. Pushkin cũng có chú ý đến giả tưởng (trong *Ruslan và Ludmila*, chất giả tưởng mang màu sắc cổ tích dũng sĩ). Một số sáng tác của Gogol cho thấy các hình tượng giả tưởng

là sự hòa trộn chất liệu dân gian Ukraina; nhưng chất giả tưởng Peterburg (*Cái mũi, Bức chân dung, Đại lộ Nevski*) thì dường như lại nảy sinh từ sự cô đặc cái thực tại đô thị dị kỳ, từ cảm quan riêng biệt của nhà văn.

Cùng với cao trào chủ nghĩa hiện thực, giả tưởng lại trở thành ngoại vi của văn học, mặc dù đôi khi nó cũng được dùng nhằm tạo một văn cảnh độc đáo cho trần thuật, nhằm đưa tính tượng trưng vào hình tượng hiện thực (*Chân dung Dorian Gray* của O. Wilde, *Miếng da lừa* của Balzac, các tác phẩm của M.E. Saltykov-Schedrin, Ch. Bronte, N. Hawthorne, A. Strindberg). Truyền thống tiểu thuyết gothic được phát triển bởi E. Poe, ông miêu tả hoặc ám chỉ cái thế giới xa lạ, thế giới bên kia như vương quốc của những bóng ma, những chuyện khủng khiếp, vẫn chế ngựa số phận những con người trần thế. Một nhánh mới của giả tưởng xuất hiện: giả tưởng khoa học, bắt đầu từ sáng tác của J. Verne và H. Wells.

Giả tưởng khoa học tách rời về nguyên tắc khỏi truyền thống giả tưởng chung. Nó miêu tả một thế giới thực, mặc dù được khoa học cải biến (theo hướng tốt hoặc hướng xấu) một cách giả tưởng; đó là cái thế giới được cái nhìn của nhà nghiên cứu khám phá theo lối mới.

Từ cuối thế kỷ XIX, sáng tác giả tưởng lại được chú ý bởi các tác giả chủ nghĩa lãng mạn mới (R. Stevenson), các tác giả trường phái suy đồi (M. Schwob, F. Sologub), các tác giả thuộc chủ nghĩa tượng trưng (M. Maeterlinck, văn xuôi

A. Belyi, kịch A. A. Blok), chủ nghĩa siêu thực (H. Kasack, E. Kreuder). Sự phát triển của văn học viết cho thiếu nhi tạo ra một diện mạo mới của thế giới giả tưởng: thế giới của các đồ chơi, trong sáng tác của L. Carroll, C. Collodi, A. Milne; ở Nga là A. Tolstoi (*Chiếc chìa khóa vàng*), N. N. Nosov, K. I. Chukovski, A. Grin.

Ở nửa sau thế kỷ XX, yếu tố giả tưởng chủ yếu được thể hiện ở nhánh giả tưởng khoa học, nhưng đôi khi chất giả tưởng vẫn làm nảy sinh những hiện tượng nghệ thuật mới về chất; ví dụ tác phẩm bộ ba *Lãnh chúa của những chiếc nhẫn* (1954-1955) của J.R. Tolkien, được viết theo lối sử thi giả tưởng; các tiểu thuyết và kịch của Kobo Abe, các tác phẩm của các nhà văn Tây Ban Nha và Mỹ Latinh (G. Garcia Marquez, J. Rulfo, H. Cortazar...).

Nét tiêu biểu cho văn học hiện đại là lối sử dụng giả tưởng để vượt cao hơn văn cảnh, khi trần thuật hiện thực bề ngoài có sắc thái bóng gió, tượng trưng, và có sự trích dẫn được mã hóa ít nhiều một cốt truyện thần thoại nào đó (ví dụ: *Nhân mã* của Updike, *Con tàu của những kẻ ngu* của K.A. Porter). Tiểu thuyết *Nghệ nhân và Margarita* của Bulgakov kết hợp những khả năng khác nhau của giả tưởng.

Ở nửa sau thế kỷ XX, xu hướng sáng tác giả tưởng có vẻ suy giảm, nhưng vẫn là một hướng còn sức sống trong văn học.

VĂN HỌC GIÁO HUẤN

Loại văn học răn dạy; thường trình bày các tri thức triết lý, tôn giáo, đạo đức, khoa học, tư tưởng, dưới hình thức tác phẩm văn chương. Ở những thời đại mà tính nguyên hợp còn ngự trị phổ biến (các loại hình tư tưởng, trứ thuật, các dạng hoạt động tác động còn chưa tách biệt, phân lập), văn học giáo huấn còn là những hình thức sống động, ngây thơ một cách toàn vẹn, vì vậy còn mang tính văn chương thực sự. Dấu ấn tính nguyên hợp này bộc lộ rõ rệt trong nhiều mẫu mực của văn học giáo huấn đích thực. Ví dụ các thiên sử thi *Công việc và ngày tháng* của Hesiodos, *Về bản chất các sự vật* của Lukretitus ở Hy Lạp cổ đại; *Luận ngữ* của Khổng Tử, *Đạo đức kinh* của Lão Tử ở Trung Hoa cổ đại; *Panchatantra* ở Ấn Độ cổ đại; nhiều luận văn tôn giáo ở Ba Tư cổ đại. Yếu tố giáo huấn còn bao hàm ở những mức khác nhau trong những tác phẩm văn học tự sự cỡ lớn (truyện) hoặc nhỏ (thơ ngụ ngôn, truyện ngụ ngôn, cách ngôn), trong nhiều loại văn và kịch về các thánh nhân của đạo Thiên Chúa (kịch hạnh tích - moralité, kịch thánh tích - miracle), trong nhiều thể loại khác của văn học châu Âu trung đại. Ở Đông Á cổ đại, những tác phẩm cơ bản của văn học Nho giáo (*Tứ thư, Ngũ kinh*) đều là những tác phẩm giáo huấn; ở thời trung đại và cận đại, phần lớn những tác phẩm văn học mang dấu ấn các tư tưởng của Nho giáo đều đậm đặc yếu tố giáo huấn.

Ở văn học châu Âu thế kỷ XIX cũng như ở hầu hết các nền văn học của thế giới hiện đại, khái niệm "giáo huấn" thường được hiểu theo hàm nghĩa tiêu cực.

VĂN HỌC KHÔNG TƯỞNG

Những sáng tác văn học (thường là văn xuôi có cốt truyện) miêu tả đời sống xã hội (trước hết là đời sống chính trị quốc gia) và đời sống riêng tư ở một xứ sở tưởng tượng, đáp ứng một lý tưởng nào đó về sự hài hòa xã hội, thường là dưới hình thức một luận văn ít nhiều được văn chương hóa. Ở văn học hiện đại, văn học không tưởng được xếp vào thể loại giả tưởng khoa học.

Về thực chất, đây là thể loại giáo huấn; nhiệm vụ của nó là đề xuất một phương án tối ưu về sự cộng sinh của con người, sự hoàn thiện về xã hội và tinh thần của nhân loại; nét đặc trưng của văn học không tưởng là niềm tin vào tiến bộ lịch sử. Văn học không tưởng thường phủ nhận thực tại hiện tồn về nhiều mặt, trước hết là về thiết chế kinh tế xã hội, nhưng cảm hứng phê phán của nó chỉ mang tính chất tiềm ẩn (tức là không bộc lộ ở cốt truyện); nổi lên hàng đầu là việc tác giả có năng lực tiên đoán, viễn kiến, xây dựng một bức tranh mới, toàn vẹn, về thế giới. Tuy nhiên, những đặc điểm mà tác giả văn học không tưởng phải có - như tính phổ quát, tính "mô hình hóa" trong cái nhìn thế giới - thường lại quá phiến diện, phi lịch sử trong tư duy. Sự bừng ngộ (vừa

thuộc khoa học vừa thuộc nghệ thuật) trong việc miêu tả xã hội tương lai nhiều khi bị đánh tráo với sự cường điệu tĩnh tại giản đơn những đặc điểm vốn có ở hiện tại. Việc cố tạo ra hình ảnh một tương lai lý tưởng, "vô nhiễm", việc tác giả không có năng lực khắc phục những ngõ cụt của ý thức không tưởng - có thể biến thành sự mơ mộng hão huyền, thành những ảo tưởng tai hại, thành thói sính dự án: đây chính là chỗ đặc biệt phức tạp và nguy hại của tư duy không tưởng và văn học không tưởng.

Ở văn học châu Âu, những tác giả đầu tiên mô tả một xứ sở lý tưởng không tưởng là Platon, sau đó là Sokrates; ở thời trung đại là những tư tưởng gia của giáo hội Thiên Chúa giáo; nhưng ngay ở tâm thức của những người bị coi là dị giáo vẫn rõ dấu vết của tính không tưởng. Thời Phục Hưng, tác phẩm *Sách vàng về một thể chế nhà nước tuyệt hảo và về hòn đảo mới Utopia* (1516) của Thomas More (1478 - 1535) là tác phẩm văn học không tưởng có ảnh hưởng lớn đến sự phát triển tư tưởng xã hội, kích thích cho những phát hiện lớn về địa lý, thúc đẩy sự phát triển của thể du ký. Ở thế kỷ XVII, văn học không tưởng được phát triển với những tác phẩm lớn như *Thành phố Mặt trời* (1602) của T. Campanella, *Tân Atlantic* của F. Bacon, *Cộng hòa Đại Dương* của J. Harrington...

Nói chung, tư duy không tưởng ở thế kỷ XVI-XVII, nhất là ở Anh và Hà Lan, là phòng thí nghiệm của các tư tưởng kinh tế xã hội và pháp lý nhà nước; văn học không

tưởng là sự miêu tả những thử nghiệm tưởng tượng nhằm dự đoán kết quả của việc áp dụng các tư tưởng ấy. Văn học không tưởng, vì vậy trở thành bộ phận hữu cơ của tư duy xã hội.

Ở thế kỷ XVIII, do sự phát triển của những tác phẩm trào phúng mang tinh thần phản không tưởng (anti-utopie), văn học không tưởng thường mang sắc thái luận chiến, mất đi những đặc điểm luận thuyết giáo huấn thuần túy, trở nên gần gũi với các thể tài quái dị, mục ca, với văn học mê hoặc kiểu Rabelais, với lối miêu tả phong tục, v.v. Đồng thời, văn học không tưởng vẫn chịu ảnh hưởng tư tưởng của Rousseau, Voltaire - những "lãnh chúa tinh thần" của thế kỷ XVIII. Những tác phẩm đáng chú ý là *Phát hiện phương Nam* của N. Retif de La Bretonne, *Bộ luật của tự nhiên* (1755) của Morelly, *Những cuộc trò chuyện của Fokion* của Mably, *Năm 2440* (1770) của L. S. Mercier, *Nước Cộng hòa của lý trí* của W. Hodgson.

Nửa đầu thế kỷ XIX, các tác giả văn học không tưởng muốn kết hợp truyền thống tư tưởng và văn học không tưởng với quan điểm lịch sử và tiến bộ khoa học công nghệ. Nhưng ý nghĩa tư tưởng của văn học không tưởng đã suy giảm; ý nghĩa tương lai học nổi lên; do tư tưởng về tính chất đa thế giới xuất hiện ở khoa học, các quốc gia lý tưởng bắt đầu được "khám phá" không phải ở quả đất mà là ở không gian liên hành tinh (ví dụ: *Armanta* (1817) của Th. Erskine, *Mumia, truyện về thế kỷ XXII* (1827) của J. Lawdon, *Thế giới*

tương lai (1846) của E. Suvestre, *Năm 3448* (1833) của A. F. Veltman, *Năm 4338* (1840) của V. F. Odoevski).

Thuyết tiến hóa của Darwin đem lại một kích thích mới cho tư duy không tưởng, kéo theo những dự đoán lạc quan hoặc bi quan về sự phát triển và số phận nhân loại trên trái đất và trong vũ trụ (*Nòi giống tương lai* (1837) của Bulwer-Lytton, *Thời hạn đã định* (1882) của A. Trollope, *Cái nhìn của một tiên tri khiêm tốn* (1890) của Ledgett...). Có vai trò trong thể tài được gọi là "scientism" ở các nền văn học tiếng Anh là các tiểu thuyết của H. Wells như *Cỗ máy thời gian* (1895), *Những ngày sao chổi, Không tưởng mới, Người hay thượng đế...*, hoặc của E. Bellamy (1850-1898, nhà văn Mỹ) như *Qua một trăm năm* (1888). Ở văn học Nga thế kỷ này, tư tưởng xã hội dân chủ được thể hiện ở tiểu thuyết không tưởng *Làm gì?* (1863) của Tchernyshevski và những tác phẩm của S. M. Stepniak-Kravsinski, G. I. Uspenski...

Ở thế kỷ XX, văn học không tưởng phần lớn mang dạng thức dự báo những nguy cơ có thể xảy ra, tiêu biểu là loại "tiểu thuyết cảnh báo", đây thực chất là văn học phản không tưởng. Một hướng khác là văn học giả tưởng hoặc giả tưởng khoa học. Những tên tuổi đáng kể của văn học không tưởng ở thế kỷ XX là H. Hesse, S. Lem, L. Mesterhazi, P. Veginov, A. Carpentier, J. Cortazar, P. Boulle, A. Wilson, C. J. Cela.

VĂN HỌC PHẢN KHÔNG TƯỞNG

Những sáng tác văn học (thường là văn xuôi có cốt truyện) miêu tả những hậu quả nguy hại không thấy trước do gắn với việc thiết lập một xã hội ứng với một lý tưởng xã hội nào đó. Văn học phản không tưởng nảy sinh và phát triển khi tư tưởng xã hội không tưởng đã được xác lập và trở thành một truyền thống. Vai trò của văn học phản không tưởng là hiệu chỉnh một cách năng động và tất yếu đối với tư tưởng không tưởng vốn khá tĩnh tại và khép kín. Ví dụ đối với các tác phẩm của Th. More, F. Bacon, T. Campanella, J. Harrington và các nhà văn không tưởng thời đầu thì *Leviathan* (1651) của Th. Hobbes là tác phẩm phản không tưởng rõ rệt đầu tiên, dưới hình thức một luận văn bàn về thiết chế ưu việt của một nhà nước mà tác giả đem so với quái vật Leviathan trong *Kinh Thánh*. Các tác phẩm như *Thơ ngụ ngôn về loài ong*, hay *Những thói tật riêng là lợi ích chung* (1714) của Mandeville kể về sự tự phá sản của một cộng đồng lý tưởng. *Gulliver du ký* (1726) của J. Swift chế nhạo ý đồ của các nhà kỹ trị tử tế, mỉa mai cái lý tưởng về sự giản dị và gần tự nhiên, mà thực chất là loại bỏ nhân tính... *Russelas, hoàng tử xứ Abissiny* (1759) của S. Johnson cũng thuộc loại này. Như vậy, phần lớn các sáng tác phản không tưởng thế kỷ XVII - XIX là những phương thức châm biếm, bình luận về các luận thuyết không tưởng; chỉ ở rất ít trường hợp chúng mới có giá trị nghệ thuật độc lập.

Cuối thế kỷ XIX, khi văn học không tưởng nhập vào giả tưởng khoa học và nghiêng về kiểu dự báo tương lai học, thì ở văn học phản không tưởng nảy sinh loại "tiểu thuyết cảnh báo" mang chất giả tưởng như *Iruon* của S. Butler, *Cỗ máy thời gian* của H. Wells, *Napoléon ở Notting-hill* (1904) của G. K. Chesterton, *Dễ hơn abc* của R. Kipling, *Hồi ức về tương lai* của R. Knox, *R.U.R* của K. Čapek... "Sự tiến bộ, đó chẳng qua là sự thực thi điều không tưởng" - H. G. Wells khẳng định năm 1907. Ở thế kỷ XX, văn học phản không tưởng phát triển mạnh mẽ; nét nổi bật là xu hướng hoài nghi những dự báo không tưởng về kỹ nghệ, hoài nghi khả năng thực tế của những cải biến xã hội; bình diện không tưởng của chủ nghĩa xã hội hiện thực trở thành đối tượng châm biếm của rất nhiều sáng tác phản không tưởng. Trong điều kiện chiến tranh lạnh và đối đầu giữa hai hệ thống thế giới (từ sau 1945 đến giữa những năm 1980), những tác phẩm này nếu được chấp nhận từ một phía thì lại bị lên án gay gắt từ phía khác. Chỉ từ giữa những năm 1980, ý nghĩa của mảng văn học này mới dần dần được xác nhận. Người ta nhận thấy những yếu tố cảnh báo phản không tưởng trong sáng tác của nhiều nhà văn Nga Xô-viết những năm 1920 (Zamyatin, Bulgakov, Platonov...) có ý nghĩa lớn. Tiểu thuyết *Chúng ta* (1920) của E. Zamyatin được coi là tác phẩm lớn của văn học phản không tưởng thế kỷ XX, trực tiếp ảnh hưởng đến một số nhà văn Anh - Mỹ, dẫn đến sự ra đời những tác phẩm được xem là quan trọng của loại này như *Thế giới mới tuyệt vời* (1932) của A. Huxley (1894-1963), *Năm 1984* (1949) của G. Orwell

(1903-1950), *Kết thúc muộn màng* (1951) của L. Gibbes, *Khi những nụ hôn phải ngừng* (1960) của C. Fitzgibborn, v.v. Một số tác phẩm theo xu hướng này bị hạ thấp thành sách bán chạy (best-seller), nhập vào văn học đại chúng, trở thành sản phẩm rập khuôn của công nghiệp giải trí. Tuy vậy, nhìn chung, ở thế kỷ XX, nhiều tác phẩm thuộc khuynh hướng phản không tưởng vẫn giữ được đặc trưng thể tài, mang cảm hứng tố cáo đậm nét. Ngoài những tác phẩm kể trên, người ta còn chú ý đến những tác phẩm như *Cuộc rượt đuổi kỳ quái* (1937) của R. Warner, *Chuỗi ngọc thủy tinh* (1943) của H. Hesse, *Tình yêu giữa đống đổ nát* của E. Waugh (1903-1966), *Số 451 lộ Farengayte* của R. Bradbury, *Cuộc đời rất riêng tư* của M. Fraine, *Du lịch ở Nihilon* của A. Sillitoe...

Sự phát triển của thể tài văn học phản không tưởng gắn liền với những vấn đề xã hội, sinh thái, nhân văn, vũ trụ học; nhất là khi nó được vận dụng hoặc kết hợp với thể tài giả tưởng khoa học. Phản bác, tranh luận, đối thoại với các luồng tư tưởng đang thịnh hành hoặc mới nảy sinh, - vẫn là đặc tính của thể tài này.

VĂN HỌC SO SÁNH

Theo nghĩa rộng, đây chính là *nghiên cứu so sánh-lịch sử*, một chuyên ngành văn học sử, nghiên cứu sự giống nhau và khác nhau, tương quan và tương tác, liên hệ và ảnh hưởng của các nền văn học các nước khác nhau trên thế giới.

Theo nghĩa hẹp, "văn học so sánh" trỏ giai đoạn đầu của sự phát triển ngành nghiên cứu văn học so sánh, khi mà nó mới chỉ thiên về việc đối chiếu một cách kinh nghiệm chủ nghĩa các dữ kiện riêng lẻ nhất định, đặt ngoài văn cảnh dân tộc-lịch sử, tư tưởng và phong cách nhà văn.

Khoảng sau thế chiến I (1914 - 1918), ở phương Tây có sự gia tăng chú ý đối với các vấn đề quan hệ quốc tế của các nền văn học: việc nghiên cứu các vấn đề này được tách thành một lĩnh vực chuyên biệt của văn học sử. Khởi đầu ở Pháp với các công trình của F. Baldansperger, P. van Tieghem (tạp chí *Revue de littérature comparée,* xuất bản từ 1921; một số chuyên luận do tạp chí này xuất bản). Sau thế chiến II (1939 - 1945), các học giả lớn và các trung tâm nghiên cứu văn học so sánh xuất hiện ở Hoa Kỳ (W. Friedrich, R. Wellek, v.v.; tạp chí *Comparative Literature* xuất bản từ 1949; tạp chí *Comparative Literature Studies* xuất bản từ 1963, v.v.), sau đó ở Cộng hòa liên bang Đức (K. Weiss và v.v.; tạp chí *Arcadia* từ 1966), Canada. Từ 1955 có Hiệp hội quốc tế nghiên cứu văn học so sánh (viết tắt là AILC) với trung tâm đặt tại Paris (cơ quan ấn loát là tờ *Neohelicon* đặt ở Budapest), tổ chức các hội nghị quốc tế (các công trình tham dự được in trong các tập kỷ yếu *International Comparative Literature association. Proceedings of the Congress*, từ 1955). Ở Nga, nghiên cứu so sánh có sớm hơn ở các nước châu Âu, tiêu biểu là công trình *Thi học lịch sử* của A.N. Veselovski (hoàn thành 1870-1906, in thành sách 1940). Ngành nghiên cứu so sánh cũng đã và đang được phát triển ở nhiều nước khác.

VĂN HỌC TƯ LIỆU

Một thể tài văn học, bao gồm những tác phẩm văn xuôi nghệ thuật mà định hướng chung là nghiên cứu các sự kiện lịch sử, các hiện tượng của đời sống xã hội bằng cách phân tích các tư liệu (từ tiếng La tinh: documentum - chứng cớ, bằng cớ), tái hiện lại một phần hoặc toàn bộ các tư liệu ấy trong tác phẩm.

Đặc điểm nổi bật của tác phẩm văn học tư liệu là sự hạn chế đến mức ít nhất những hư cấu sáng tạo (bất cứ ức đoán thêm thắt nào cũng có thể bị xem là vu cáo hoặc bằng chứng giả); thay vào đó, nó sử dụng một sự tổng hợp nghệ thuật theo cách khác: lựa chọn những sự kiện tiêu biểu, đối chiếu mở rộng, phân tích tư liệu, lắp ghép (montage), dựng lại các tư liệu, v.v. Tác phẩm văn học tư liệu thường mang tính chất nghiên cứu, đưa ra một cách có phê phán những kết luận cũ, đề xuất luận chứng mới, bổ sung hoặc bác bỏ những luận chứng trước đây.

Phẩm chất thẩm mỹ mới (trong việc lựa chọn, đánh giá và đặt sự kiện trong viễn cảnh lịch sử; nhấn mạnh tính xác thực cụ thể như một phẩm chất nghệ thuật) đã khiến tính chất thông tin của văn học tư liệu được mở rộng, tách nó khỏi phạm vi các thể tài báo chí (ký, ghi chép, biên niên, phóng sự....), khỏi phạm vi của văn xuôi lịch sử (truyện lịch sử, tiểu thuyết lịch sử) để trở thành một bộ phận văn học có

những ranh giới riêng. Về nội dung xúc cảm-tư tưởng, văn học tư liệu gần với truyện ký, hồi ký văn học, nhưng nếu các thể tài này sử dụng sự kiện thực một cách tự do, thì văn học tư liệu lại hướng một cách nghiêm ngặt vào tính xác thực, vào sự phân tích, nghiên cứu các tư liệu một cách toàn diện.

Mặc dù đã có những mầm mống trong văn học thế kỷ XIX, nhưng văn học tư liệu phát triển mạnh từ sau thế chiến II (1939-1945) với một số lượng lớn tác phẩm viết về cuộc chiến tranh này ở một loạt nền văn học các nước châu Âu. Loại sách danh nhân, được viết theo lối văn học, là một dạng văn học tư liệu phổ biến. Thể loại "kịch tư liệu" cũng nảy sinh ở nhiều nền văn học Âu - Mỹ.

Văn học tư liệu là một bộ phận của xu hướng tăng cường tính cụ thể xác thực trong nghệ thuật nói chung ở thế kỷ XX. Sự phát triển của các phương tiện kỹ nghệ truyền thông (nhiếp ảnh, ấn loát, truyền thanh, điện ảnh, truyền hình) tạo ra khả năng trình bày hiện thực ở dạng không tái tạo lại. Tính tư liệu trở nên có ý nghĩa thời sự trong văn học nghệ thuật, làm nảy sinh điện ảnh tư liệu (phân lập với điện ảnh diễn xuất), sân khấu tư liệu, văn học tư liệu, tác động đến nghệ thuật tạo hình, thậm chí đến cả âm nhạc (nảy sinh cái gọi là "nhạc cụ thể"). Các phương tiện kỹ nghệ truyền thông mới cho phép đạt tới một chất lượng mới của việc tiếp cận đời sống, của khả năng thể hiện tính "giống như thực" trong nghệ thuật. Tuy vậy, việc tăng cường khai thác tính tư liệu dù sao cũng không tạo được khả năng trùng hợp hoàn toàn giữa

sự miêu tả với thực tại: giữa chúng vẫn không có sự đồng nhất, ngược lại vẫn lộ rõ sự khác biệt, do các phương tiện kỹ thuật vẫn chưa hoàn thiện (ví dụ truyền hình trực tiếp dù đạt đến tính tư liệu tối đa, vẫn bị giới hạn bởi luật viễn cận, bởi khuôn hình, bởi việc chọn cảnh...). Chính tính hạn chế này khiến nghệ thuật tư liệu nói chung đều mang tính trích đoạn (fragmentaire), tính chất này được khắc phục một phần nhờ tăng cường sử dụng thủ pháp ghép dựng (montage).

Văn học tư liệu là hiện tượng tương đối mới và còn đang phát triển; ranh giới của nó như một thể tài còn đang là đối tượng tranh luận. Về nghệ thuật tư liệu nói chung, người ta cho rằng khái niệm "tính tư liệu" hiện còn mang tính kinh nghiệm, ước lệ, chắc chắn sẽ còn biến đổi trong quá trình hoàn thiện hơn nữa về kỹ thuật của các phương tiện giao tiếp đại chúng.

VĂN HỌC VÀ LỊCH SỬ

Những liên hệ và quan hệ nhiều mặt giữa văn học và lịch sử thường được những người biên soạn từ điển thuật ngữ văn học mô tả trong những mục từ như "Văn xuôi lịch sử" (tức dạng trứ thuật lịch sử được viết gần với hình thức các thể ký của sáng tác văn học), "tiểu thuyết lịch sử" hoặc "các thể loại văn học lịch sử" (bao gồm cả tiểu thuyết, truyện, trường ca, kịch có đề tài lịch sử), "chủ nghĩa lịch sử" (một đặc điểm tư duy nghệ thuật trong sáng tác về đề tài lịch sử).

• **Lịch sử** – Trong ý nghĩa khái quát, lịch sử là tiến trình phát triển của tự nhiên và xã hội. Các khoa học xã hội (cũng được gọi là các khoa học lịch sử) đều nghiên cứu quá khứ loài người trong tính cụ thể và đa dạng của nó. Tuy vậy những tiêu điểm chú ý thường tập trung vào sự hình thành, phát triển, hưng thịnh, diệt vong của các nhà nước, những biến cố lớn trong đời sống xã hội của cộng đồng quốc gia, trong quan hệ giữa các quốc gia như như chiến tranh, cách mạng, hoặc cuộc đời và sự nghiệp của những cá nhân được coi như các nhân vật có ảnh hưởng đến tiến trình lịch sử…

Trong cách nhìn của các trường phái triết học văn hóa thế kỷ XX, "lịch sử" (chữ Anh: *history*; chữ Pháp: *histoire*) bao hàm: 1/ Phương thức tồn tại trong thời gian của con người và loài người; và 2/ Sự trần thuật về quá khứ như một hình thái văn hóa, một bộ môn chuyên biệt.

Sự tồn tại trong thời gian khiến tồn tại nhân loại ngay từ đầu đã mang tính lịch sử. Lịch sử nhân loại với nhịp thời gian riêng của nó suy cho cùng được dệt từ những số phận cá nhân. Cái đã xảy ra trong quá khứ chứng tỏ tính cấp thời của mình cho hiện tại và tương lai. Ý thức về lịch sử và lĩnh vực tri thức chuyên biệt dựa vào ý thức ấy, suy cho cùng, được nảy sinh từ đặc điểm của việc nhân loại tồn tại trong thời gian. Kẻ sống trong lịch sử không thể không cách này hay cách khác luận bàn về nó, chẳng hạn, do muốn cắt nghĩa tiến trình các sự kiện đời mình. Diễn ngôn lịch sử, vì vậy, được coi như một hiện tượng văn hóa độc lập. Khi tác giả

diễn ngôn ấy là người chuyên nghiệp, ta sẽ đụng tới lịch sử như một bộ môn riêng.

Diễn ngôn lịch sử kể về những điều đã không còn tồn tại, vì vậy sử gia phải tái cấu trúc chuỗi biến cố đã qua trên cơ sở nguồn tư liệu. Nhận thức lịch sử, – cái năng lực mà Collingwood (1889-1943, sử gia Anh) gọi là năng lực "tưởng tượng tiên thiên" – đòi hỏi lấp đầy những lỗ hổng đang có trong những chứng minh về một biến cố nào đó. Trong khi khôi phục lại trong tưởng tượng một chuỗi biến cố tuần tự, sử gia không có quyền hư cấu như nhà tiểu thuyết. Lịch sử bao giờ cũng là cái được ghi lại trong một trần thuật nhất định về cái đã qua; đặc trưng thể loại của trần thuật lịch sử biến động từ thể loại chân dung đến các thể loại nghiên cứu loại hình ở các bình diện xã hội, chính trị hoặc kinh tế. Cũng tùy theo thể loại mà nổi lên ưu thế của tư duy nghệ thuật hay tư duy khoa học trong các trần thuật lịch sử. Ở những mẫu mực xuất sắc nhất, lịch sử kết hợp những nét của khoa học và nghệ thuật: cái đơn nhất (unical) hấp dẫn sử gia và nghệ sĩ ở mức ngang nhau, nhưng sử gia hướng tới khái quát khiến trứ tác của anh ta gần với tìm tòi khoa học.

Thành phần thiết yếu của trần thuật lịch sử là sự kiện (biến cố). Do tính đơn nhất, gắn với thời điểm cụ thể của thời đại, sự kiện khiến trần thuật lịch sử có diện mạo riêng biệt. Tâm thế giá trị học, thế giới quan và lý thuyết của nhà nghiên cứu ảnh hưởng đáng kể đến sự tập hợp và mô tả các sự kiện. Các giả thuyết về tồn tại và sự lý giải là thành phần

chính của diễn ngôn lịch sử. Nếu trong khoa học, giả thuyết là bước quan trọng trên đường làm bộc lộ quy luật thì điều đó ở nhận thức lịch sử không thể có ý nghĩa tự thân. Điều chủ yếu ở đây là chính các sự kiện cụ thể của quá khứ chịu một sự lý giải mang tính giả thuyết, sự lý giải ấy vạch ra ở các sự kiện ấy không chỉ cái lặp lại mang tính loại hình ở văn cảnh văn hóa xã hội học khác mà còn cả cái mang tính chất rất cá nhân. Sự lý giải lý thuyết ở lịch sử không đồng nhất với sự lý giải ở khoa học tự nhiên mặc dù có tương đồng về những thành phần cấu trúc logic như sự tập hợp các khái niệm chuyên biệt hóa, các sơ đồ lý giải xuất phát điểm, các nguyên tắc khái quát loại hình. Trong văn cảnh của diễn ngôn lịch sử, các khái niệm lý thuyết là một loại kiến tạo loại hình lý tưởng hóa, bao quát chất liệu của đời sống quá khứ. Đồng thời sử gia còn sử dụng cả những khái niệm của khoa học kinh tế, khoa học chính trị và các bộ môn khác. Các sơ đồ lý giải đem tổng quát hóa các khách thể lý tưởng hóa vốn khu trú trong thời gian và không gian. Các nguyên tắc trong sử học quy định chiến lược tìm tòi chung. Chức năng của chúng là phát hiện cái có ý nghĩa loại hình để hiểu những hiện tượng, vi dụ, Phục hưng hay thời đại cải cách, hay chế độ Xô-viêt, v.v. Sử gia thường phải thao tác tổng quát hóa về loại hình, gần với những phán đoán đồ giải logic (nomologique): chúng tương tự như quy luật nhưng thuộc về hiện tượng lịch sử vốn gắn chặt vào thời gian và không gian. Loại "quy luật chung" này, tương tự các nguyên nhân cá biệt, tuy có mặt trong sự giải thích lịch sử nhưng sự phát hiện chúng không

phải mục đích tự thân. Sử gia chỉ dùng tính đều đặn như vậy để kiến lập một trần thuật mạch lạc. Các sơ đồ xuất phát mà sử gia tiếp nhận sẽ được lấp đầy thông qua dự phóng của chúng lên bức tranh thực tại lịch sử hiện hữu vốn hình thành trong các giới hạn của lịch sử chung. Bức tranh về tiến trình lịch sử toàn thế giới được nuôi dưỡng bởi phụ thuộc vào tư biện triết học. Về phần mình, bằng tiến trình thực tế, lịch sử khiêu khích sự xem xét lại những sơ đồ thế giới quan triết học. Tiếp tục tuyến suy tư của Kant, R.G. Collingwood xác nhận sự tồn tại của tư tưởng về lịch sử như một năng lực tiên thiên của ý thức, nó luôn luôn nỗ lực tái tạo bức tranh toàn vẹn về quá khứ trong sự liên hệ của nó với hiện tại. Tuyệt nhiên không phải mỗi sử gia đều có năng lực đem lại những biến đổi quan trọng vào sự hình dung về quá khứ, nhưng không một nhà chuyên môn nào ở lĩnh vực này có thể tránh khỏi những vấn đề lý thuyết phổ quát nảy sinh dưới ánh sáng của tư tưởng về lịch sử. Bởi vậy, phản tỉnh triết học luôn luôn hiện diện trong văn cảnh của tri thức lịch sử. Sự lý giải lịch sử thực hiện chức năng miêu thuật và giải thích, nhưng do tính đơn nhất của khách thể lịch sử, nó không thể thực hiện sự tiên đoán dưới dạng như trong tự nhiên học. Diễn ngôn lịch sử chiếm vị trí riêng trong tổng thể các hình thức văn hóa, do nó cấp thời hóa sự tự nhận thức của con người với tư cách một sinh thể sống trong thời gian.

• **Văn xuôi lịch sử** (hoặc trứ thuật lịch sử) – là tên gọi ước lệ, trỏ tác phẩm của những sử gia tự đặt cho mình nhiệm vụ không chỉ xác lập sự kiện của quá khứ mà còn đem lại cho

chúng một sự miêu tả sống động đầy màu sắc. Có thể xem đây như một dạng của văn xuôi khoa học. Ngay ở Hy Lạp cổ đại người ta đã phân chia loại tự sự lịch sử cỡ lớn, tức là lịch sử tất cả các biến cố suốt một thời gian tương đối dài, và loại tự sự lịch sử cỡ nhỏ, tức là chuyên luận (monographie), dành cho một sự kiện hay một nhân vật nào đó. Các sự kiện của một quá khứ gần, được thâu tóm bằng một quan niệm lịch sử chung, lần đầu tiên được mô tả trong cuốn *Lịch sử* của Hérodote (484-424 tr.CN). Đỉnh cao của trứ thuật sử học cổ đại là *Lịch sử chiến tranh Peloponne* của Thucydides (460-396 tr.CN). Văn xuôi lịch sử được kế thừa và tiếp tục phát triển ở La Mã cổ đại (thế kỷ II tr.CN) theo hai tuyến: tuyến của các thể tài sử biên niên mà đỉnh cao là các tác phẩm của Tacite (khoảng 55-120) và tuyến các thể tài tiểu sử mà đỉnh cao là các tác phẩm của Plutarch (khoảng 46-127), người đã chọn đối tượng mô tả là cuộc đời và sự nghiệp của những nhân vật xuất chúng của thời đại cổ điển Hy Lạp và La Mã.

Trứ thuật lịch sử xuất hiện khá sớm ở Trung Hoa cổ đại với những tác phẩm như *Tả truyện* (tương truyền được soạn bởi Tả Khâu Minh, sử quan nước Lỗ thời Xuân Thu), *Quốc ngữ* (tập tư liệu về lịch sử nhà Chu và chư hầu thời Xuân Thu) và tiểu biểu là *Sử ký* của Tư Mã Thiên (khoảng 145/135? – 86 tr.CN), phác họa bức tranh lịch sử Trung Quốc 3000 năm từ thượng cổ đến đầu thời Hán, một mẫu mực của văn xuôi chữ Hán cổ đại, có ảnh hưởng rộng lớn và lâu dài đến trứ thuật, sử học và văn xuôi lịch sử thế giới, nhất là ở vùng Đông Á từ trung đại đến cận đại.

Truyền thống văn xuôi lịch sử cổ đại được kế thừa và phát triển ở châu Âu thời trung đại. Ví dụ ở Byzance từ thế kỷ IV-V thể tài hạnh tích (chữ Pháp: hagiographie) kể về các vị thánh và những người tuẫn đạo, trong đó có sự kết hợp các yếu tố tôn giáo, truyền thuyết, lịch sử. Những tác phẩm văn xuôi lịch sử viết bằng tiếng Latinh đầu tiên là của Grégoire de Toure (thế kỷ VI), Einhard (hoặc Eginhard, 770-840); sau đó xuất hiện những tác phẩm văn xuôi lịch sử viết bằng các ngôn ngữ dân tộc ở Tây Âu như Đan Mạch, Ba Lan, Pháp, v.v. trong số đó đáng kể nhất là *Cuộc chinh phục thành Constantinophe* của Geoffroy de Villehardouin (khoảng 1150-1213), *Sách ghi lại những lời thánh thiện và những hành động của vị thánh quân Louis* của Jean de Joinville (khoảng 1224-1317), đều viết bằng tiếng Pháp.

Thời đại Phục Hưng ở châu Âu đem lại sự đổi mới cho văn xuôi lịch sử, do việc hướng nó về những kiệt tác thời cổ đại, đồng thời đặt cơ sở cho sử học tư sản cận đại. Ở các thế kỷ XV-XVI, bên cạnh các vấn đề chính trị, xã hội, đạo đức và thẩm mỹ, văn xuôi lịch sử còn chú trọng các vấn đề ngôn ngữ và phong cách. Một loạt nhà văn nổi bật từ văn xuôi lịch sử là N. Machiavelli (1469-1527) và F. Guicciardini (1483-1540) ở Italia, R. Holinshed (?-1580) và G. Hall ở Anh, Agrippa d'Aubigné (1545-1630) ở Pháp. Do đề cao tính thẩm mỹ của văn xuôi lịch sử, thời đại Phục Hưng cũng đồng thời chia tách sử học với văn học.

Những mẫu mực của văn xuôi lịch sử ở thời đại Khai Sáng là *Thế kỷ của vua Louis XIV* của Voltaire, *Lịch sử sự tan rã liên minh của người Hà Lan với bá chủ Tây Ban Nha* của Schiller, *Lịch sử nhà nước Nga* của N.M. Karamzin. Cuối thế kỷ XVIII sang đầu thế kỷ XIX ở châu Âu, văn xuôi lịch sử không chỉ ảnh hưởng đến tiểu thuyết lịch sử (như của V. Hugo, A. Dumas) mà chính nó cũng sử dụng kinh nghiệm của nhiều nhà văn lãng mạn; điều này bộc lộ rõ trong các tác phẩm của F. Guizot (1787-1874), A. Thierry (1795-1856) ở Pháp, Th. Carlyle (1795-1881) ở Anh… Từ cuối thế kỷ XIX sang đầu thế kỷ XX, sử học tách hẳn khỏi văn học; tuy vậy những tác phẩm lịch sử của P. Mérimée, một số công trình sử học của các sử gia Pháp như J. Michelet (1798-1874), H. Taine (1828-93), E. Renan (1823-92), của sử gia Nga như S.M. Soloviev (1820-79), của sử gia Xô-viết như E.V. Tarle (1874-1955) – vẫn đạt trình độ văn học cao, được xem như tác phẩm nghệ thuật.

• **Vấn đề chủ nghĩa lịch sử. Các tác phẩm văn học về đề tài lịch sử** – Nói đến các tác phẩm văn học về đề tài lịch sử (hoặc "văn học lịch sử", "văn chương lịch sử") tức là nói đến những tác phẩm truyện, tiểu thuyết, thơ, kịch, mà trong đó có đặt mục đích tái tạo cuộc sống con người ở những thời đại đã qua. Ở trường hợp này, nhà văn sẽ đụng tới những yêu cầu của chủ nghĩa lịch sử (*историзм* chữ Nga, *historicism* chữ Anh).

Tác phẩm nghệ thuật đích thực vốn thấm nhuần sâu sắc tính đương thời (tính thời đại): nó tái tạo những nét cốt yếu của thời đại mình, bất kỳ với đề tài nào (sự kiện lịch sử lớn hay đời sống riêng tư cá nhân, thậm chí con người giữa thiên nhiên). Nhưng tính thời đại sâu sắc cơ hữu đó lại không phải là cái gì khác hơn là biểu hiện của chủ nghĩa lịch sử trong việc lĩnh hội cuộc sống bằng nghệ thuật, là năng lực của nghệ sĩ trong việc bao quát cái năng động và phát triển của đời sống, miêu tả nó như là sự biến đổi quá khứ thành tương lai.

Chủ nghĩa lịch sử của nghệ thuật khác với chủ nghĩa lịch sử ở khoa học. Nhiệm vụ của nghệ sĩ không phải là thể hiện tính quy luật của sự phát triển lịch sử một thời đại nào đó, mà là ghi khắc cái ánh xạ tinh tế của tiến trình lịch sử chung ở hành vi và ý thức những con người. Nếu thể ký tư liệu có thể trình bày tác động ngoại tại của các sự kiện lịch sử đến số phận con người, thì tiểu thuyết không bị giới hạn ở nhiệm vụ ấy. Nghệ thuật cần thể hiện nội dung lịch sử cụ thể trong hình tượng toàn vẹn của con người, và để làm điều đó không nhất thiết phải miêu tả những sự kiện lớn của thời đại. Thậm chí trữ tình thầm kín riêng tư, ví dụ của những nhà thơ Nga như Pushkin và Lermontov, F.I. Tiutchev và N. Nekrasov, T.F. Annenski và A.A. Blok … cũng thấm nhuần tinh thần lịch sử; ở các hình tượng trữ tình do những nhà thơ này tạo ra có sự diễn đạt sáng rõ ý nghĩa cụ thể của một thời đại cụ thể của lịch sử nước Nga.

Tác phẩm nghệ thuật đích thực, bắt đầu từ anh hùng ca cổ đại, luôn luôn truyền đạt ý nghĩa lịch sử của thời đại mình. Thậm chí những hình tượng huyền thoại của sử thi Homeros, nơi mà quan hệ của con người với tự nhiên và xã hội được miêu tả bằng hình thức huyền ảo, vẫn hoàn toàn không loại trừ việc lĩnh hội nội dung lịch sử của thời đại. "Sự hưng thịnh trọn đầy ở mức cao của thời đại dã man hiện diện trước chúng ta qua thi ca Homeros" (K. Marx và F. Engels). Đồng thời hầu như toàn bộ văn học, ngoại trừ các thể loại hài và các thể loại "thấp" (comédie, farce, satire, menippée, facetiae, Schwank, v.v.) – cho đến tận thế kỷ XVIII, trong khi sự chú ý nghiêng hẳn về quá khứ, lại cũng dựa chủ yếu vào truyền thuyết của các thời đại đã qua. Bi kịch cổ đại, sử thi trung đại, trường ca và kịch thời Phục Hưng và thời chủ nghĩa cổ điển đều không thể thiếu yêu cầu mỹ học về "khoảng cách sử thi" (hoặc "khoảng cách bi kịch") để tái tạo sự kiện của những thời đại đã lùi xa. Nhưng điều này hoàn toàn không có nghĩa những tác phẩm đó có thể được hiểu như những thể văn lịch sử theo hàm nghĩa hiện đại. Cho đến tận thời cận đại, nhân loại vẫn chưa có được tư duy lịch sử thực sự, tri thức lịch sử thực sự. Thậm chí thiên tài Shakespeare, ở những vở kịch viết theo chất liệu của Plutarch và sử biên niên đầu thời trung đại, cũng không thể tái tạo những xung đột lịch sử cụ thể đích thực của xã hội chủ nô và phong kiến tông tộc; vì vậy không nên tìm ở các vở bi kịch này sự miêu tả diện mạo thực của những thời đã xa mặc dù chúng tái tạo đúng nhiều nét riêng biệt và tiến trình chung của các sự kiện.

Việc văn học đề cập đến quá khứ bị chi phối trước hết bởi tính chất cao cả và "thi vị" của nghệ thuật ngôn từ ở thời đại tiền tư sản; sáng tạo thi ca cao cả bắt đầu ngay từ việc chọn đối tượng cao, được thời gian và truyền thuyết làm cho linh thiêng. "Truyền thuyết xa xưa đủ đầy bao vẻ đẹp. Chính ở đây thi ca sống động trong những cái tên Enée, Hertor, Hélène và Paris" (N. Boileau: *Thi học*). Việc đề cập đến quá khứ không hề có mục đích mô tả đúng quá khứ ấy; các thi gia và lý luận gia chỉ tranh cãi về mức độ biến tấu cái tiến trình sự kiện đã biết (Aristoteles, Horatius, P. Corneille đều có bàn về điều này). Bên cạnh đó là sự hời hợt của lối trình bày dung tục, chẳng hạn, các tác giả cổ điển chủ nghĩa chỉ giản đơn khoác cho người đương thời mình những trang phục thời xưa. Tất nhiên P. Corneille, J. Racine trong các bị kịch "lịch sử" của mình cũng khai thác các xung đột của đương thời. Nhưng đề cập đến quá khứ không đơn giản chỉ là "trang phục". Nó phải đưa ra một viễn tượng nhất định, cho phép vươn cao khỏi những nhỏ nhặt ngẫu nhiên để thấy được dòng chính yếu của sự phát triển xã hội hiện tại. Chủ nghĩa cổ điển còn ở trạng thái trừu tượng nghệ thuật, tức là còn thiếu chủ nghĩa lịch sử; điều này không phải do việc chuyển hành động vào quá khứ, mà do chính bản chất của nghệ thuật chủ nghĩa cổ điển. Điều này sẽ rõ rệt khi đối chiếu kịch chủ nghĩa cổ điển với kịch Shakespeare. Đề cập truyền thuyết của quá khứ, Shakespeare ít chú ý "phục trang" cho những người đương thời mình mà thường chú ý đưa họ ra khoảng không rộng lớn của lịch sử. Ông không tái hiện quá

khứ mà thường đem gắn nối, liên kết hiện tại với quá khứ, và do vậy, bao quát được chính sự vận động của lịch sử, nhìn về tương lai, vạch ra những khả năng còn tiềm ẩn ở con người và xã hội hiện tại. Chính vì vậy, sáng tác của Shakespeare thấm nhuần sâu sắc chủ nghĩa lịch sử. Shakespeare không phản ánh nội dung đích thực của các thời đại xa xưa tuy ông cũng miêu tả quá khứ. Mặt khác, những nét của đời sống thực nước Anh thế kỷ XVI-XVII cũng vẫn hiện ra qua vô số khuôn mặt nhân vật các bi kịch của ông.

Trải qua hai thế kỷ, vấn đề chủ nghĩa lịch sử ở văn học Anh đã khác hẳn. Đã tách hẳn riêng ra thể loại lịch sử, trước hết là trong sáng tác của W. Scott; mặt khác, đến thời gian này, loại tiểu thuyết viết về đương đại trong đó in dấu diện mạo thực của đất nước và thời đại, – đã định hình và đạt tới trình độ cao (D. Defoe, H. Fielding, T. Smollett, O. Goldsmith, L. Sterne, W. Godwin).

Vấn đề chủ nghĩa lịch sử trong sự tái tạo quá khứ được đặt ra ngay ở cuốn *Kịch lý Hamburg* của Lessing. Những yếu tố chủ yếu của chủ nghĩa lịch sử ấy cũng đã thấy có ở các vở kịch của F. Schiller (nhất là bộ ba vở kịch về Wallenstein, 1798-99) và Goethe. Trong sự hình thành chủ nghĩa lịch sử, vai trò lớn là thuộc về văn học lãng mạn chủ nghĩa, dòng văn học đã đặt ra một cách sắc sảo vấn đề đặc sắc dân tộc của sự phát triển lịch sử. Chủ nghĩa lịch sử hình thành rõ rệt trong sáng tác của Scott. Ở văn học châu Âu, Scott được coi là thủy tổ của tiểu thuyết lịch sử. Ông đã sáng tác cả một

loạt tiểu thuyết mô tả thời đại của các cuộc thập tự chinh (*Ivanhoe; Richard trái tim mãnh sư; Robert, bá tước vùng Paris*), giai đoạn hình thành các nền quân chủ dân tộc ở châu Âu (*Quentin Durward*), cách mạng tư sản Anh (*Người thanh giáo; Woodstock*), sự tan vỡ hệ thống thị tộc ở Scotland (*Waverley; Rob Roy*), v.v. Việc chuyển sang lối sống tư sản, vốn diễn ra sớm nhất ở nước Anh, đã đem lại cho nhà văn cái khả năng cảm nhận sắc sảo sự đổi thay của thời đại, sự khác biệt căn bản trong các quan hệ xã hội, sinh hoạt và tâm lý giữa thời trung đại và thời cận đại. Nhà văn gắng tái hiện tinh thần và diện mạo của nếp sống quá khứ đã mất. Lần đầu tiên sự tái tạo quá khứ bằng nghệ thuật được căn cứ vào việc nghiên cứu tìm hiểu các nguồn sử liệu. Sáng tác của Scott ảnh hưởng trực tiếp đến văn chương lịch sử tiếp theo. Sau Scott, văn chương lịch sử thực thụ bắt đầu phát triển tăng tốc, bao gồm cả truyện lịch sử lẫn kịch lịch sử của Pushkin, P. Mérimée, N.V. Gogol, W. Thackeray, G. Flaubert, Charles de Coster, v.v., thực sự tái tạo quá khứ cả trong nội dung lịch sử lẫn trong diện mạo độc đáo không lặp lại của nó.

Sự hình thành thể loại văn học lịch sử có ý nghĩa lớn đối với văn học nói chung, bởi nó dẫn đến chỗ ý thức được tư tưởng và quan niệm chủ nghĩa lịch sử. Tư tưởng chủ nghĩa lịch sử là tư tưởng chủ đạo trong "Lời nói đầu" mà Balzac viết cho bộ *Tấn trò đời* của ông, trong đó có chỗ khẳng định rằng "Scott đã nâng tiểu thuyết lên cấp độ triết học của lịch sử". Về sau F. Engels cho rằng *Tấn trò đời* "cấp cho ta cái lịch sử hiện thực tuyệt vời của xã hội Pháp từ 1816 đến 1848", tức là lịch sử

thời đại cùng thời nhà văn. Còn Pushkin thì ghi nhận rằng "ở thời đại chúng ta, chữ "tiểu thuyết" hàm ý cả một thời đại lịch sử đang được khai triển trong thiên tự sư hư cấu".

Không nên cho rằng thắng lợi của chủ nghĩa lịch sử trong văn học viết về quá khứ và về hiện tại nghĩa là các nhà văn thế kỷ XIX có "ưu thế" hoàn toàn so với Shakespeare. Tiến bộ nào cũng kèm theo mất mát. Chủ nghĩa lịch sử của Shakespeare vẫn giữ được "ưu việt" theo nghĩa là Shakespeare dường như hòa trộn quá khứ và hiện tại làm một; điều này làm nên tính tầm cỡ lịch sử không thể bị vượt qua của các hình tượng do ông sáng tạo nên. Trong khi đó, văn học thế kỷ XIX lại thực hiện sự "chuyên biệt hóa" vốn là điển hình cho thời đại này. Để "so đọ" với Shakespeare, cần có một sự tổng hợp mới; ở thế kỷ XIX, mẫu mực đơn nhất về mặt này là *Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoi. Ở đây chủ nghĩa lịch sử biểu lộ cả ở sự nhận thứ rất quy mô về cả một tiến trình lịch sử, cả ở việc truyền đạt chính xác các đặc điểm xã hội, sinh hoạt, tư tưởng, tâm lý, ngôn ngữ của thời đại. Ở đây quá khứ và hiện tại hiện diện trong sự thống nhất không thể chia tách, bức tranh đời sống được mô tả trong màu sắc lịch sử cụ thể như "sờ mó" được, nhân vật được xây dựng sống động cả về tâm lý lẫn bước đường tư tưởng... Không chỉ ở các nhân vật lịch sử, ngay ở những nhân vật hư cấu cũng có thể đọc thấy cái ánh xạ tinh tế của tiến trình lịch sử. Một điểm đáng kể là điểm xuất phát của *Chiến tranh và hòa bình* là dự đồ một tiểu thuyết về hiện tại, về một đảng viên Tháng Chạp trở về từ Sibir; rồi về sau nhà văn mới đắm mình vào các biến

cố đầu thế kỷ. Chỉ thiên tự sự của Tolstoi mới so đọ được với Shakespeare về quy mô chủ nghĩa lịch sử.

Về sự phát triển của văn chương lịch sử, tiểu thuyết lịch sử từ sau W. Scott. Rất nhiều nhà văn lãng mạn viết tiểu thuyết lịch sử: các nhà văn Pháp V. Hugo (kịch *Cromwell,* 1827, các tiểu thuyết *Nhà thờ Đức Bà ở Paris,* 1831, *Người cười,* 1869, *Năm Chín mươi ba,* 1874), A. de Vigny (tiểu thuyết *Cinq Mars,* 1826), A. Manzoni (tiểu thuyết *Hai người đính hôn,* 1827), nhà văn Anh Bulwer-Lyton (các tiểu thuyết *Những ngày cuối cùng của Pompei,* 1834, *Rienci, nhà hùng biện La Mã cuối cùng,* 1835,…), nhà văn Bắc Mỹ J. F. Cooper (*Kẻ gián điệp,* 1821, *Người cuối cùng của bộ lạc Mohicans,* 1826, *Người săn hươu,* 1841…), các nhà văn Nga M. Zagoskin (*Juri Miloslavski hay là những người Nga năm 1612,* ba tập, 1829), I. I. Lazhechnikov (*Ngôi nhà băng giá,* 1835).

Các tác phẩm văn chương lịch sử của các nhà văn lãng mạn không phải bao giờ cũng có giá trị nhận thức lịch sử, do bị ngăn cản bởi cách lý giải chủ quan, lý tưởng hóa đối với sự kiện, do việc đem thay các xung đột xã hội khách quan bằng các tương phản thiện-ác, bóng tối-ánh sáng; các nhân vật chính thường không phải là những điển hình lịch sử cụ thể mà thường chỉ là sự hóa thân của lý tưởng lãng mạn của chính nhà văn (ví dụ Esméralda của V. Hugo). Tuy vậy, không thể chỉ đánh giá các tác phẩm này theo mức độ tính xác thực của cái được miêu tả. Các tiểu thuyết của V. Hugo chẳng hạn, có tác động lớn về xúc cảm.

Một giai đoạn phát triển quan trọng của văn chương lịch sử thế kỷ XIX là gắn với những thành công của nguyên tắc hiện thực chủ nghĩa trong sáng tác tiểu thuyết và kịch lịch sử. Những thành tựu của chủ nghĩa hiện thực như việc xây dựng được những tính cách xã hội, việc thâm nhập được vào quá trình đấu tranh của các lực lượng lịch sử, việc miêu tả vai trò dân chúng trong lịch sử, – là những yếu tố mỹ học phần nhiều đã được đào luyện bởi trường phái của W. Scott (*Những người Chouans* của Balzac, *Jacquerie* của P. Mérimée). Ở Nga, các thể văn lịch sử có thành tựu ở sáng tác của Pushkin (kịch *Boris Godunov,* truyện *Người Arab của Pietr Đại đế, Người con gái viên đại úy*).

Cái mới của văn chương lịch sử những năm 1830 -1840 là đào sâu vào phân tích tâm lý (*Biên niên thời vua Charles IX* của P. Mérimée và nhất là các trường đoạn miêu tả trận Waterloo trong tiểu thuyết *Tu viện Parme* của Stendhal mà về sau được L. Tolstoi viện dẫn). Đỉnh cao nhất trong sự phát triển văn chương lịch sử thế kỷ XIX là *Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoi.

Đầu thế kỷ XX văn học Tây Âu phát triển trong các dấu hiệu của chủ nghĩa hiện đại (modernisme), văn chương đề tài lịch sử cũng không nằm ngoài xu hướng này. Vì vậy, những nhà nghiên cứu xem trọng chuẩn mực chủ nghĩa hiện thực thường nhận thấy ở đây sự thoái bộ của văn chương lịch sử, sự từ bỏ nguyên tắc chủ nghĩa lịch sử. Trong khi đó ở một loạt nước Đông Âu giai đoạn cuối thế

kỷ XIX – đầu thế kỷ XX, đề tài lịch sử lại có ý nghĩa lớn, có âm vang xã hội, do gắn với cao trào giải phóng dân tộc. Văn chương lịch sử ở nhiều trường hợp thường mang tính lãng mạn: chẳng hạn nhiều tác phẩm của tiểu thuyết gia Ba Lan H. Sienkiewicz (*Lửa và gươm*, 1884; *Hồng thủy*, 1886; *Ngài Wolodyjowski*, 1887-88; *Quo Vadis*, 1896; *Những hiệp sĩ Thập tự chinh*, 1897). Cũng có không ít tác phẩm viết theo bút pháp hiện thực, ví dụ nhà văn kiêm sử gia Czech Alois Jirasek (các tiểu thuyết *Giữa dòng*,1887-90; *Anh em*, 1898-1908; các vở kịch *Jan Hus*, 1911; *Jan Zizka*, 1903…), nhà văn Bulgaria Ivan Vazov (tác giả nhiều vở kịch lịch sử về cuộc sống ở Bulgaria thời trung đại như *Bên bờ vực*, 1908; *Ivailo*, 1911; tiểu thuyết *Dưới ách*, 1889…). Phong trào giải phóng dân tộc, sự thức tỉnh của tự ý thức dân tộc cũng là cơ sở cho sự nảy sinh và hình thành thể loại tiểu thuyết lịch sử ở nhiều nước phương Đông, ví dụ Ấn Độ, Iran, Arab…

Ở Tây Âu sau thế chiến thứ nhất (1914-18) lại xuất hiện những mẫu mực của tiểu thuyết lịch sử, ví dụ các tác phẩm của H. Mann (*Tuổi trẻ của vua Henrich IV*, 1935) và Th. Mann (*Lotte ở Weimar*, 1939), L. Feuchtwanger (*Jud Suess*, 1925; bộ ba *Josephus*, 1932-42; *Anh em*, 1935; *Ngày lên*, 1942; *Neron giả*, 1936; *Sự hiền minh của người ngốc hay là Cái chết và sự biến cải của Jean-Jacques Rousseau*, 1953; *Goya*, 1951…).

Ở văn học Nga và văn học các dân tộc trong Liên bang Xô-viết (1922-91), thành tựu tiểu thuyết lịch sử thường được nhắc đến nhất là: *Đời Klim Samghin*, (4 tập, 1927-

36) của M. Gorki, *Petr đệ Nhất* (3 tập, chưa xong, 1929-45) và *Con đường đau khổ* (3 tập, 1922, 1927-28, 1940-41) của A. Tolstoi, *Sông Đông êm đềm* (4 tập, 1928, 1929-32, 1937-40) của M. Sholokhov, v.v.

Truyện và kịch đề tài lịch sử xuất hiện khá sớm ở văn học Trung Quốc. Thời phồn thịnh đầu tiên là cuối triều đại Nguyên đầu triều đại Minh (thế kỷ XIV-XV), tiêu biểu là *Tam quốc chí diễn nghĩa* của La Quán Trung (1330?-1400?), *Thủy hử truyện* của Thi Nại Am (1296-1370). Những thành tựu lớn này đã nuôi dưỡng một dòng mạch truyện lịch sử phong phú, mạnh mẽ trong văn học Trung Quốc từ đó về sau, như loại "tiểu thuyết lịch sử diễn nghĩa" phát triển từ thời Gia Tĩnh (1522-66) triều Minh, loại "tiểu thuyết giảng sử" phát triển dưới thời Thuận Trị – Khang Hy (1644-1723) triều Thanh, với một số lượng lớn tác giả và tác phẩm mà nội dung tựu trung là đem văn chương hóa, "tự sự hóa" toàn bộ lịch sử đấu tranh quyền lực, cũng là lịch sử các triều đại trên đất Trung nguyên từ thời Xuân Thu Chiến Quốc đến đầu triều Minh.

Trong sự phân tích của giới nghiên cứu văn học châu Âu thì các tác phẩm tự sự này, kể từ *Tam quốc chí diễn nghĩa* và *Thủy hử truyện,* đều không phải là tiểu thuyết (roman, novel trong thuật ngữ châu Âu) mà là những thiên truyện anh hùng, những bộ anh hùng ca, với cảm hứng anh hùng, với quy mô sử thi của cơ cấu tác phẩm (không gian mở rộng của các xung đột quốc gia, số lượng lớn các nhân

vật lịch sử...). Đặc điểm này cũng gắn bó lâu dài với "tiểu thuyết lịch sử" Trung Quốc: thường khi đó là những bộ truyện trường thiên, mạch tự sự tuyến tính được ngắt nhịp bằng độ dài thời gian kể chuyện; văn bản được tổ chức thành chương hồi, tương ứng với từng sự kiện hay từng đoạn sự kiện được kể.

Hai chục năm cuối thế kỷ XX, dòng tự sự lịch sử này lại được thế hệ các nhà văn "sau cách mạng văn hóa" tiếp tục với những tác phẩm về triều đại Thanh, cách mạng Tân Hợi (1911) và Trung Hoa Dân Quốc, về các nhân vật lịch sử kiệt xuất trên bàn cờ chính trị Trung Hoa thế kỷ XX.

Ở Việt Nam, trứ tác lịch sử xuất hiện từ thời trung đại, quan trọng nhất là *Đại Việt sử ký toàn thư* (1479), bộ thông sử chép theo lối biên niên, sẽ trở thành nguồn cung cấp chất liệu cho sáng tác văn học và sân khấu về đề tài lịch sử các thời đại về sau. Chỉ đến thế kỷ XVIII mới xuất hiện những truyện ký lịch sử viết theo lối truyện chương hồi như *Nam triều công nghiệp diễn chí* (1719), *Hoàng Lê nhất thống chí,* v.v. Ở văn học Việt Nam thế kỷ XX, tiểu thuyết và truyện lịch sử, kịch lịch sử, trường ca đề tài lịch sử... – là những thể loại khá phát triển, tuy không có những thành tựu thật lớn.

XUNG ĐỘT

Sự đối lập, sự mâu thuẫn với tư cách một nguyên tắc tương tác giữa các hình tượng trong tác phẩm nghệ thuật.

Thuật ngữ "xung đột" thường được dùng khi nói đến loại văn học kịch và loại văn học tự sự, đến sân khấu và điện ảnh (phim truyện), tức là các loại hình nghệ thuật mang tính năng động và tạo hình. Là cơ sở và lực thúc đẩy của hành động, xung đột quy định các giai đoạn chính của sự phát triển cốt truyện: sự nảy sinh xung đột (trình bày, khai đoan, thắt nút); sự gay gắt cao độ của xung đột (đỉnh điểm, cao trào); sự giải quyết xung đột (kết thúc, mở nút). Các xung đột thường hiện diện dưới dạng những va chạm, tức là những đụng độ và chống đối trực tiếp giữa các thế lực hoạt động được miêu tả trong tác phẩm: giữa tính cách với hoàn cảnh, giữa các tính cách khác nhau, giữa những mặt khác nhau của một tính cách. Xung đột cũng có thể bộc lộ ở cả những tác phẩm có cốt truyện tương đối sơ sài. Đôi khi xung đột hoàn toàn nằm ngoài cốt truyện, ví dụ sự tương phản của kết cấu; sự đối lập giữa các tình huống, các chi tiết vật thể; các phản đề mang tính tu từ. Xung đột còn có thể bộc lộ ở những va chạm về sự kiện, ở thế đối lập về hàm nghĩa, ở những hình ảnh đối lập nhau, ở sự đối lập về quan niệm của bản thân các hình tượng. Xung đột làm thành hạt nhân của các đề tài nghệ thuật; cách thức và hướng giải quyết xung đột làm thành hạt nhân của tư tưởng nghệ thuật.

Lĩnh vực còn tranh luận là xung đột ở trữ tình: ở đây thường khi hầu như không có xung đột, nhưng đôi khi xung đột cũng biểu lộ ở cốt truyện trữ tình; nhiều khi xung đột nằm ngoài cốt truyện: nó biểu lộ ở những khẳng định trữ tình, ở những phản đề ngữ nghĩa, ở sự đối chọi của cú pháp,

v.v...Ví dụ: xung đột giữa nhớ và quên, tình yêu và sự trống rỗng trong bài thơ của A. S. Pushkin nhan đề *Gửi*...("*Anh nhớ mãi những phút giây kỳ diệu...*"); xung đột giữa tư chất cao khiết của Khuất Nguyên và cõi người đầy "rắn, rồng, hùm, sói" đương thời và hậu thế trong bài thơ *Phản chiêu hồn* của Nguyễn Du; xung đột giữa mơ ước và thực tại trong nhiều bài thơ của các tác giả "thơ mới" Việt Nam (1932-1945), v.v.

Xung đột là nhân tố tổ chức nên tác phẩm nghệ thuật ở tất cả các cấp độ, từ cấp độ đề tài, chủ đề đến cấp độ quan niệm, do chỗ nó khiến cho từng hình tượng (nhân vật, chi tiết, v.v.) có một tính xác định về chất của nó trong thế đối lập với tất cả các hình tượng khác. Bản thân xung đột có thể chuyển dạng trong tiến trình nó được khai triển, khi thì dịu đi, khi thì gay gắt thêm, ở "đầu ra" đã khác so với ở "đầu vào". Chẳng hạn ở *Cha và con* của I. Turghenev, xung đột tư tưởng xã hội giữa viên quan nhỏ theo chủ nghĩa hư vô và người quý tộc có tư tưởng tự do dần dần biến chuyển thành xung đột triết lý giữa cái vĩnh cửu và cái nhất thời, cái tộc loại và cái cá nhân ở bản tính con người (tình yêu và cái chết của Bazarov). Sự bất biến, luôn ngang bằng của xung đột tự nó đã cho thấy sự sơ lược, ít tính nghệ thuật của tác phẩm, cho thấy tính tiên nghiệm khắc nghiệt về chính trị hoặc đạo đức của tác phẩm.

Đặc trưng thẩm mỹ của xung đột và cảm hứng chủ đạo của nó phụ thuộc vào tính chất của các thế lực hoạt động tác

động lẫn nhau. Xung đột giữa cái cao cả và cái cao cả (các thế lực, các dục vọng, các tính cách, các tư tưởng) làm nảy sinh cảm hứng bi kịch; xung đột giữa cái thấp kém và cái thấp kém làm nảy sinh cảm hứng hài kịch; xung đột giữa cái cao cả và cái thấp hèn làm nảy sinh cảm hứng anh hùng; xung đột giữa cái thấp kém với cái cao cả làm nảy sinh cảm hứng trào phúng; sự thiếu vắng có dụng ý thẩm mỹ của xung đột - làm nảy sinh cảm hứng điền viên, hòa mục. Các cách thức giải quyết xung đột vốn khác nhau, tương ứng với các kiểu phản xạ của công chúng (độc giả, khán giả) đối với xung đột: sự hòa giải hoặc sự sụp đổ của hai thế lực tranh đấu với nhau buộc độc giả phải vươn cao lên khỏi tính phiến diện của họ (cởi nút kiểu thanh lọc); thắng lợi của một trong hai thế lực đó buộc người ta tin vào lẽ phải và sức sống của thế lực ấy (cởi nút "có khuynh hướng" hoặc cởi nút "dấn thân"); việc không thể có hòa giải hay thắng lợi buộc hai thế lực phải cô lập với nhau và đưa xung đột vượt ra ngoài giới hạn tác phẩm, đưa vào cuộc sống để đặt vấn đề về lối thoát có thể có của xung đột trước chính độc giả (cởi nút nêu vấn đề).

Ở những tác phẩm khác nhau của cùng một thời đại, xung đột mang một tính chất chung nhất định. Chẳng hạn, một trong những xung đột trung tâm của nghệ thuật cổ đại là xung đột giữa con người bị giới hạn trong những tiên cảm của mình và định mệnh khống chế nó; ở nghệ thuật thời trung đại - là xung đột giữa chất thần thánh và chất quỷ sứ, chất tinh thần và chất nhục thể trong bản chất người; ở thời Phục Hưng - là xung đột của cá nhân tự do, quả cảm, đối

khi mang tính phổ quát, với một thế giới phi nhân, vô hồn; ở chủ nghĩa cổ điển, - là xung đột giữa cá nhân và quốc gia, dục vọng và nghĩa vụ; ở chủ nghĩa lãng mạn, - là xung đột giữa lý tưởng và thực tại, giữa thiên tài và đám đông, giữa cái kỳ diệu và cái hèn hạ thô bỉ, giữa tự do tinh thần và các nhu cầu sinh hoạt. Chủ nghĩa hiện thực, do đưa xung đột xáp lại gần cơ sở xã hội lịch sử (mâu thuẫn giữa cái chung nhân loại, những khả năng của con người và tồn tại xã hội cụ thể của nó), đã phát triển tính đa dạng của xung đột, đã nhấn mạnh sự chi phối của hoàn cảnh bên ngoài đối với tính cách, đã khám phá ra tính xung đột nội tại và tính năng động tự phát triển của tính cách. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đặt lên hàng đầu loại xung đột được nó xem là cơ bản: đối kháng giai cấp, và giải pháp cơ bản cho xung đột này là cách mạng, là sự hình thành một ý thức tập thể, chống lại đạo đức cá nhân chủ nghĩa. Văn học thuộc phạm trù chủ nghĩa hiện đại, do chỗ xem tính đứt gãy vĩnh cửu, tuyệt vọng, không tránh nổi của con người là có tính phổ quát, nên thường nêu lên các loại xung đột như: mâu thuẫn giữa cái xã hội và cái sinh vật, giữa cái ý thức và cái tiềm thức trong bản chất người, mâu thuẫn không thể giải quyết giữa cá thể đơn độc và thực tại xa lạ đối với nó.

Lý thuyết về xung đột (collision) ở châu Âu lần đầu tiên được đề xuất một cách hệ thống bởi Hégel: "tính đối lập, tiềm chứa trong tình thế" tạo ra khả năng và sự tất yếu của hành động tranh đấu, "hành động và phản hành động" của các lực lượng hoạt động; chỉ do tận dụng các nhu cầu

tương hỗ nhau, tính đối lập mới bị hòa vào lý tưởng hài hòa. Sự phát triển tiếp theo của kịch và văn xuôi (H. Ibsen, A.P. Tchekhov, B. Shaw) là làm giảm các hình thức sự kiện bề ngoài của sự thể hiện xung đột, ít dựa vào các va chạm trực tiếp, mà thường dựa vào sự bất đồng, "không giao tiếp" của các nhân vật hành động vốn đóng kín trong bản thân mình. Trong cuốn sách viết về kịch Ibsen của B. Shaw, tư tưởng Hégel bị lấn át bởi cách hiểu xung đột như là "tranh luận" hoặc "vấn đề". Trong mỹ học thế kỷ XX, lý thuyết về xung đột còn được phức tạp hóa hơn, do nhằm vào không phải loại mâu thuẫn trong đời sống thường ngày được phản ánh vào cốt truyện, mà nhằm vào cái biện chứng của việc xây dựng tác phẩm nghệ thuật, và vào sự mâu thuẫn giữa hình thức và nội dung tác phẩm, giữa kết cấu và chủ đề (L.S. Vygotski), giữa "texture" (đan dệt) và "structure" (cấu trúc), giữa đối tượng và hàm nghĩa của phát ngôn nghệ thuật ("phê bình mới"). Một giới hạn mới của phạm trù xung đột được M.M. Bakhtin nêu ra trong lý thuyết về hình tượng "đa trị", hình tượng "carnaval": bên trong hình tượng này chứa những hàm nghĩa đối lập nhau (khẳng định và phủ định, sinh nở và cái chết, tán dương và chửi mắng) không hòa lẫn (như quan niệm của Hégel), cũng không đối lập nhau đến vô hạn (như quan niệm của T. Adorno) mà chuyển hóa lẫn nhau theo cái biện chứng tự phát của nhãn quan dân gian. Vai trò của xung đột còn được lý giải một cách phổ quát hơn nữa trong lý thuyết cấu trúc, phát hiện tính cặp đôi ở mọi cấp độ của tác phẩm như là ngọn nguồn hàm nghĩa của nó; do vậy

xung đột được xem như sự đối lập, tức là sự đối sánh có hàm nghĩa giữa hai thành tố bất kỳ của văn bản nghệ thuật; các mâu thuẫn, va chạm của cốt truyện chỉ là trường hợp riêng của sự đối lập ấy. Mỹ học mác-xít, do gán cho xung đột một ý nghĩa to lớn, xem nó như sự thể hiện bằng nghệ thuật cái biện chứng tổng quát của tồn tại, đã nhấn mạnh bản chất lịch sử khách quan của xung đột, và khả năng giải quyết nó phải thuận theo hàm nghĩa của tiến bộ xã hội. Đồng thời cũng có thể chấp nhận tính không giải pháp (không giải quyết được) của xung đột trong khuôn khổ một tác phẩm cụ thể (..."nhà văn không buộc phải mang lại cho độc giả dưới dạng xong xuôi cái giải pháp lịch sử tương lai cho những xung đột xã hội mà anh ta miêu tả". - F. Engels). Trong lịch sử lý luận mỹ học xã hội chủ nghĩa cũng có một số tác giả đề xuất "lý thuyết không xung đột", phủ nhận giá trị nghệ thuật của xung đột trong nghệ thuật, do dựa vào một giáo điều lý thuyết cho rằng không có mâu thuẫn xã hội đối kháng trong đời sống dưới chế độ xã hội chủ nghĩa; lý thuyết "không xung đột" thường bị phê phán mạnh mẽ nhưng người ta thường chỉ vạch ra tính chất ấu trĩ về nhận thức, xu hướng xã hội học dung tục ở các lập luận của những người chủ trương thuyết này, chứ ít khi vạch ra tính xu thời không mấy kín đáo của họ.

BẢNG KÊ TÊN RIÊNG
(Tác giả, tác phẩm)

MẤY SUY NGHĨ VỀ 150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC CỦA LẠI NGUYÊN ÂN

150 thuật ngữ văn học của Lại Nguyên Ân là một công trình viết công phu và rất bổ ích cho sinh viên, người giảng dạy, người nghiên cứu văn học. Sách viết công phu, đầy tinh thần trách nhiệm; hơn thế, nó cung cấp cho người đọc nhiều kiến thức hiện đại về lý luận văn học, ở nước ta hiện nay còn ít được phổ biến.

Nhiều mục từ được tác giả nghiên cứu những tư liệu, đối chiếu, lựa chọn và biên soạn rất công phu, nhiều khi tác giả bình luận ý kiến này, hay ý kiến khác; có những mục từ phong phú, dài tời hàng chục trang. Phương pháp biên soạn rõ ràng, khoa học; kết cấu mục từ chặt chẽ: định nghĩa, biến diễn của nghĩa qua các thời đại; có những thí dụ, sách thêm sinh động, hấp dẫn (trong các mục từ: *mê hoặc, ngoa dụ, ngoại đề trữ tình,* v.v.).

Chẳng hạn, các mục từ: *truyền thuyết, truyện cổ tích, thần thoại*... cung cấp những hiểu biết phong phú, từ Đông sang Tây, từ cổ đến kim, với những lý thuyết, hình dạng khác nhau. Về các phạm trù mỹ học (*cái đẹp, cái hài, cái bi, cái cao cả*...) cũng vậy, chứa đựng những yếu tố cơ bản nhất và được trình bày cặn kẽ; sso sánh với nhiều sách lý luận ở Việt Nam trước đây, nó đầy đủ hơn, và có thêm những yếu tố mới.

Tóm lại, ưu điểm thứ nhất (công trình nghiêm túc, ý kiến phong phú) bao trùm gần như toàn bộ 150 thuật ngữ.

Ưu điểm thứ hai là sách bao gồm nhiều thuật ngữ văn học hiện đại, cần thiết hiện nay ở nước ta. Đó là các thuật ngữ về ký hiệu học, ký hiệu thẩm mỹ, về cấu trúc, huyền thoại, phương pháp hình thức; một số vấn đề này đã được đề cập trong sách trước đây, nhưng còn sơ lược (có khi không chính xác). Tác phẩm này của Lại Nguyên Ân khoa học hơn, phong phú hơn, xứng đáng được người đọc suy ngẫm, xứng đáng được thầy giáo, cô giáo, người phê bình tìm hiểu và ứng dụng trong bài giảng, trong bài viết của mình. Được như vậy, chất lượng giảng dạy và phê bình văn học sẽ được nâng cao, tránh đường mòn, tránh giẫm chân tại chỗ và có thể hòa đồng vào giảng dạy, phê bình của nhân loại.

Tôi mong công trình này sớm được xuất bản.

15-2-1999

ĐỖ ĐỨC HIẾU

MỤC LỤC

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

Địa chỉ: 18 Nguyễn Trường Tộ - Ba Đình - Hà Nội

Email: tonghopvanhoc@vnn.vn

Điện thoại: 04.3716518 - 04.37163409 - Fax: 04.3 8294781

150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC

Chịu trách nhiệm xuất bản

Giám đốc

NGUYỄN ANH VŨ

Chịu trách nhiệm nội dung

TS. LA KIM LIÊN

Biên tập: **NGUYỄN PHƯƠNG THUỲ**

Thiết kế bìa: **PHAN ĐẠO**

Trình bày: **TRỊNH NHUNG**

Sửa bản in: **MINH TÂN**

LIÊN KẾT XUẤT BẢN

CÔNG TY TNHH VĂN HÓA MINH TÂN - NHÀ SÁCH MINH THẮNG

Địa chỉ: 808 Đường Láng - Đống Đa - Hà Nội

Điện thoại: 043 999 7777 - Fax: 046 266 11 33

Website: www.nhasachminhthang.vn

facebook.com/nhasachminhthang808duonglang/

Mã số sách tiêu chuẩn quốc tế - ISBN: 978-604-69-9783-2

In 1.500 cuốn, khổ 14,5 x 20,5cm tại Công ty TNHH Văn hoá Minh Tân - Nhà sách Minh Thắng

Địa chỉ: Số 200B3 Tân Mai - Hoàng Mai - Hà Nội

Số xác nhận ĐKXB: 4196-2016/CXBIPH/01-271/VH, ngày 24 tháng 11 năm 2016

Quyết định xuất bản số: 2034/QĐ-VH, ngày 02 tháng 12 năm 2016

In xong và nộp lưu chiểu Quý I năm 2017.